Die neue amerikanische Malerei



Die neue amerikanische Malerei

Veranstaltet vom
Museum of Modern Art, New York
unter der Schirmherrschaft des International Council at The Museum of Modern Art
in Verbindung mit dem
Senator für Volksbildung, Berlin

Hochschule für bildende Künste
3. September bis 1. Oktober 1958

Die Masse sind ohne Rahmen gegeben. Die Höhe steht jeweils vor der Breite. Die Werke sind chronologisch geordnet. Die Jahreszahlen in Klammern erscheinen nicht auf den Werken selber.

Die mit * bezeichneten Werke sind abgebildet.

Öffnungszeiten der Ausstellung:
Täglich von 10 bis 18 Uhr
Hochschule für bildende Künste
Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 33

Umschlag: Armin Hofmann, Basel (Schweiz)
Photos: Museum of Modern Art, New York
Clichés: Schwitter AG, Basel (Schweiz)
Druck: Benno Schwabe & Co., Basel (Schweiz)

Mehr noch als durch gemeinsame Not werden die Beziehungen zwischen den Völkern durch den Austausch geistiger Güter gefördert. Gerade auf diesem Gebiete ist die Begegnung mit den Amerikanern für uns Westberliner sehr fruchtbar geworden. Wir haben in den letzten Jahren mannigfache Eindrücke von nordamerikanischer Kunst empfangen. Ständige Berührungen mit ihr erleben wir im Film, auf der Bühne und in der Dichtung, häufige in der Musik und wenige bisher in der bildenden Kunst. Was wir davon sahen, hat uns lebhaft, manchmal auch hart angefaßt, immer aber bewegt und uns gelehrt, daß in diesem Lande der großen Museen auch die Maler der Gegenwart zur Entfaltung kommen.

Der Individualismus der Künstler, die auf dieser Ausstellung durch Werke vertreten sind – ein Individualismus, der sich sowohl in der Vielfalt der Ausdrucksmittel als auch in der Unabhängigkeit von geistigen Konventionen erweist, brachte eine neue Malerei hervor, die sich während der letzten Jahre ehrliche Beachtung in der Welt verschafft hat. Sie erfuhr darüber hinaus die Förderung durch das Museum of Modern Art in New York, das sich wie kaum eine andere Institution um die Kunst unserer Zeit verdient gemacht hat.

Wir sind dem Museum, dem Direktor des International Program, Mr. Porter McCray, und namentlich dem International Council at The Museum of Modern Art, unter dessen Schirmherrschaft diese Ausstellung veranstaltet wurde, zu aufrichtigem Dank dafür verpflichtet, daß Berlin als einzige deutsche Stadt für diese Ausstellung ausersehen wurde. Damit fühlen wir uns in unserer eigenen Arbeit bestätigt. Unser Dank gilt ferner allen, die durch ihre bereitwillige Unterstützung das Zustandekommen der Ausstellung in Berlin ermöglicht haben, insbesondere Herrn Arnold Rüdlinger, Kurator der Kunsthalle Basel, Mr. Michael Weyl, US Mission Berlin, und Herrn Prof. Karl Otto, Direktor der Hochschule für bildende Künste Berlin.

Die Bedeutung kultureller Unterstützung für eine Stadt, die nach Jahren der Isolation erneut durch eine Abschließung bedroht wurde, ist kaum zu überschätzen; sie wird noch dann wirksam sein, wenn der heutige widernatürliche Zustand längst sein ersehntes Ende gefunden hat, und das nicht nur durch den im Stadtbild sichtbaren Ausdruck, den diese Hilfe in der Gedenkbibliothek oder in der Kongreßhalle erhalten hat.

Professor Dr. Joachim Tiburtius,
Senator für Volksbildung

Preface

Dem International Council at The Museum of Modern Art ist es eine Ehre, die Ausstellung «Die neue amerikanische Malerei» in Berlin zeigen zu dürfen. Daß dies geschehen kann, ist das Ergebnis von Verhandlungen mit dem Senator für Volksbildung, die beinahe seit der Gründung des International Program im Jahre 1952 geführt wurden. In dieser Zeit bestand stets das lebhafteste Interesse, das Berliner Publikum mit dem vitalen und schöpferischen Werk der anerkannten Gruppe in den Vereinigten Staaten arbeitender abstrakter Künstler bekannt zu machen. Unser besonderer Dank gilt Frau Dr. Käte Gläser beim Senator für Volksbildung, die diesen Verhandlungen maßgebliche Förderung zuteil werden ließ.

Es trifft sich gut, daß die Ausstellung in der Hochschule für bildende Künste stattfinden soll, die als Einrichtung von internationaler Bedeutung dem künstlerischen Ausdruck unserer Zeit dient. Professor Karl Otto, der Direktor der Hochschule, hat uns mit äußerster Großzügigkeit jede Erleichterung gewährt.

Die Gastfreundschaft der Hochschule für bildende Künste erstreckt sich dank der freundlichen Einladung des Berliner Senats zugleich auf eine weitere Ausstellung, die ebenfalls vom International Program unter der Schirmherrschaft des International Council veranstaltet wurde: die dem verstorbenen Jackson Pollock gewidmete Sonderausstellung. Diese Ausstellung wurde im März in Rom eröffnet und darauffolgend in Basel, Amsterdam und Hamburg gezeigt. Nach ihrem gemeinsamen Aufenthalt in Berlin werden die beiden Ausstellungen auf getrennten Wegen durch Europa weiterwandern.

Großer Verdienst kommt der amerikanischen Botschaft in Bonn wie der United States Mission in Berlin zu, die durch ihre verständnisvolle und weitreichende Hilfe dieses gemeinsame Vorhaben ermöglichen.

Miss Dorothy C. Miller, Curator of Collections am Museum of Modern Art, leitete als Direktor der Ausstellung die Auswahl der dargebotenen Kunstwerke. Wir sind ihr wie auch Mr. Alfred H. Barr jun., Direktor der Sammlungen des Museums, besonders dankbar; seine Einleitung zu diesem Katalog gibt einen Überblick über die Entwicklung der in der Ausstellung «Die neue amerikanische Malerei» vertretenen Richtungen und erörtert die Ausdrucksformen der verschiedenen Künstler. Der Katalog ist von der Redaktion des International Program vorbereitet worden. Mr. Frank O'Hara, vom Stab des International Program, hat Miss Miller als ständiger Mitarbeiter unterstützt und weitgehend die Last der organi-

The International Council at The Museum of Modern Art is honored to present in Berlin the exhibition "The New American Painting". This showing is the outcome of discussions with the Senator für Volksbildung, which have gone on since shortly after the creation of the International Program of the Museum of Modern Art in 1952. Throughout this time the keenest interest has been shown in presenting to the Berlin public the vital and creative work of the established group of abstract artists working in the United States. Our special thanks go to Dr. Käte Gläser of the Senator's office, who has been the chief catalytic agent in these discussions.

It is fitting that the exhibition should be shown in the Hochschule für bildende Künste itself, an institution international in character and concerned with the artistic expression of our time. Professor Karl Otto, Director of the Hochschule, has been extremely generous in making every facility available to us.

Thanks to the kind invitation of the Berlin Senat the Hochschule für bildende Künste is simultaneously extending its hospitality to another exhibition also organized by the International Program under the sponsorship of the International Council: the one-man show devoted to the late Jackson Pollock. This exhibition was inaugurated in Rome in March and shown subsequently in Basel, Amsterdam and Hamburg. Following this joint showing in Berlin the two exhibitions will travel through Europe on separate itineraries.

Great credit is due to the American Embassy in Bonn and the United States Mission in Berlin for their intelligent and generous assistance in the realization of this mutual undertaking.

Miss Dorothy C. Miller, Curator of Collections at the Museum of Modern Art, served as director of the exhibition and selected the works of art included. We are particularly grateful to her and to Mr. Alfred H. Barr, Jr., Director of Museum Collections, whose introduction to this catalog provides a guide to the development of the tendencies represented in "The New American Painting" and discusses the styles of the various artists. The catalog has been prepared by the editors of the International Program. Mr. Frank O'Hara of the staff of International Program has assisted Miss Miller throughout and borne much of the burden of the organizational detail. We acknowledge with thanks the generosity of the United States Lines in providing transportation of the exhibition to Europe.

Our special gratitude goes to the museums and private lenders whose names are listed with the

satorischen Einzelheiten auf sich genommen. Dankbar erkennen wir das Entgegenkommen der United States Lines an, die den Transport der Ausstellung nach Europa übernommen haben.

Zu besonderem Dank sind wir den Museen und privaten Leihgebern verpflichtet; ihre Namen sind bei den jeweiligen Kunstwerken aufgeführt, die sie uns für diese Ausstellung zugänglich gemacht haben. Ihrer bereitwilligen Zusammenarbeit ist es zu danken, daß «Die neue amerikanische Malerei» noch in einer Reihe bedeutender Städte Europas zu sehen sein wird, bevor sie im Frühjahr 1959 in die Vereinigten Staaten zurückkehrt.

respective items that they have made available to us for this exhibition. Thanks to their generous cooperation "The New American Painting" will be seen in a number of other leading cities in Europe before returning to the United States in the Spring of 1959.

Porter A. McCray, Director,
The International Program,
The Museum of Modern Art, New York

Aus europäischer Sicht

«Diese verkündet meine Stimme – ich schlafe nicht mehr, ich stehe auf,
Ihr Ozeane, die in mir ruhten! Wie ich Euch fühle, bodenlos, schwellend, noch nie gesehene Wogen und Stürme brauend!»
«Höre die lauten Echos meiner Gesänge dort – lies die Zeichen, die endlich erschienen sind.»

Walt Whitman, 1860 («Von Paumanok kommend»)

Walt Whitmans Gesänge wurden in Europa rasch gehört, rascher fast als in den Staaten selbst. Edgar Allan Poe, Melville und Whitman, die in den ersten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts geboren wurden, gingen in die Weltliteratur ein. Ihnen folgte eine lange Reihe von Dichtern und Schriftstellern. Der amerikanische Roman ist aus der Gegenwartsliteratur nicht wegzudenken. Das moderne Theater wäre arm ohne den Beitrag der amerikanischen Dichter.
Die bildhaften Zeichen, als eigenständige Schöpfung Amerikas, erschienen erst rund 100 Jahre später. Was vorher gemalt wurde, stand im Schatten Europas oder besaß als lokale und nationalistisch gefärbte Malerei keine Ausstrahlung über die Grenzen Amerikas hinaus.
Peggy Guggenheim brachte die ersten Bilder von Pollock nach Europa. Wanderausstellungen des Museum of Modern Art in New York vermittelten die Kenntnis einzelner Werke von Rothko, Still, Kline. Die Kunsthalle Bern zeigte 1955 11 Bilder von Pollock, 19 von Tobey, 7 von Francis. Weit wirksamer als die Darbietungen vereinzelter Bilder waren die unzähligen Abbildungen in Zeitschriften und Publikationen, welche den jüngeren europäischen Künstlern ein inspirierendes, aufreizendes, oft auch verwirrendes und irreführendes Bild der neuen amerikanischen Malerei vermittelten. Kaum abzuschätzen ist im Moment noch der Einfluß von Sam Francis, der mit kurzen Unterbrüchen seit 1950 in Paris arbeitet und in voller Entfaltung begriffen ist, und von Jean-Paul Riopelle, der 1946 von Kanada nach Paris kam und dessen Malerei um 1950 herum stark von Pollock inspiriert war.
Der Einfluß ostasiatischer Kalligraphie auf Tobey, einen der Väter der modernen amerikanischen Malerei, und jüngere Künstler ist unverkennbar. Die Kunsthalle Basel hatte mit der Ausstellung «Japanische Kalligraphie – Westliche Zeichen» im Jahre 1956 auf diesen Einfluß hingewiesen. Wichtiger als die Zeichenschrift ist aber wohl die Vorbildlichkeit des asiatischen Bildraums und die Methode seiner Darstellung. Dies bezeugen nicht nur die Bilder von Sam Francis, sondern auch seine Bewunderung ostasiatischer Kunst, die ihn letztes Jahr nach Japan geführt hat.
Die im Katalog veröffentlichten Selbstzeugnisse und die Ausstellung selbst geben zu erkennen, daß «Die neue amerikanische Malerei» nicht, wie der Titel der Ausstellung vielleicht suggeriert, ein geschlossenes, einheitliches Phänomen darstellt. Die Distanz zwischen Newman und Pollock zum Beispiel spannt einen Bogen, wie er weiter kaum gedacht werden kann. Wie Inseln und Inselgruppen breiten sich darunter die Probleme und Problemkreise der einzelnen Maler und Malergruppen aus. Und doch spürt der Betrachter, unbesehen aller Unterschiede, eine umfassende und ganz anders geartete Gemeinsamkeit. Vielleicht

ist es die Geste, diese unerhört große und freie Gebärde, die den Europäer zuerst frappiert. Ihre Faszination entspricht der Faszination des Kontinents. Die Künstler sind ehrlich genug, es einzugestehen: wie die Pioniere vor den unendlichen Weiten der Prärien und Wälder stehen sie vor der blanken Nacktheit der Riesenleinwand, dem Zweifel, der Furcht und der ungeheuren Verführung des Abenteuers ausgesetzt. Ihr moderner Existentialismus mag sich auf Kierkegaard, Jaspers und Heidegger berufen, das materielle und seelische Ausgesetztsein der Einwanderer war als geschichtliche Vorstufe ohne den Namen nicht weniger wirklich. Es mag Kraftmeier geben, deren Geste sich im Raum verliert; wenn es sich um Pollock, Kline, Still, Rothko und ein paar andere handelt, so gilt fast als Faustregel: je größer die Leinwand, um so stärker das Bild. Das Sichbehauptenmüssen innerhalb der einmal abgesteckten Grenzpfähle erzeugte eine Qualität, die uns verlorenging oder sich in dieser Unverhülltheit nie gestellt hatte.

Die Ursachen der Revolte, die am Anfang der Bewegung stand, waren sehr komplex, und nicht weniger komplex waren die echten oder eingebildeten Gegner. Beide variierten nach den persönlichen Erfahrungen der Künstler. Wenn wir das Beispiel Pollock nehmen, weil es das am besten dokumentierte ist, so darf man feststellen, daß seine Rebellion vorerst der Jugend und dem eigenen Kraftgefühl entsprach; es folgte die Reaktion des sozial und künstlerisch Aufgeschlossenen gegen den überheblichen Anspruch einer nationalistischen, illustrativen Malerei, die von der rechtsstehenden «America First»-Bewegung protegiert wurde. Nachdem der Surrealismus und Picasso das ihre zur Befreiung der schöpferischen Kräfte beigetragen hatten, begann der eigentliche Aufstand. Pollock revoltierte gegen das Unverständnis der Gesellschaft, gegen deren Institutionen, gegen das, was diese als Kunst schätzte, gegen die europäische Malerei, gegen das Tafelbild, gegen die traditionellen Mittel, kurz, gegen alles. Er durfte es tun aus dem Bewußtsein seiner Kraft, aus dem Empfinden eines neuen, lyrisch ausgreifenden Rhythmus und eines neuen Raumgefühls.

Die mächtigen Bilder der fünfziger Jahre entstanden auf Long Island, dort, wo 100 Jahre früher Walt Whitman sein enthusiastisches Amerikaerlebnis in die freien Rhythmen der «Grashalme» gesetzt hatte. Viele von Pollocks Bildern muten an wie freie Gleichnisse der Gesänge Whitmans. Sie evozieren das Rollen der Wogen, das Schäumen der Brandung, das Insektengebrumm im Dickicht des Waldes, das Zittern der Gräser, die trächtige Schwärze drohender Gewitter, Blitz und Hagel, Schneegestöber und flimmernde Hitze. Ich sage nicht «darstellen», sondern evozieren. Denn diese Bilder wollen nichts anderes sein als der spontane und direkte Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühles. Sie sind wohl ungegenständlich, aber nicht inhaltlos. Es sind lyrische Metaphern, die für Vieles stehen, den Beschauer miteinbeziehen, in ihren Rhythmus aufnehmen, ihn tragen und mitschwingen lassen. Sie realisieren, was ich vor zwei Jahren mit geringerer Kenntnis zu formulieren versuchte: eine neue Gegenständlichkeit ist im Entstehen begriffen, eine Gegenständlichkeit, die nicht (als Abbild) der Welt des Sichtbaren entnommen ist, sondern als freie, gleichnishafte Schöpfung der Welt des Sichtbaren sich integriert.

Zurück zum Format. Die große Geste genügte wohl kaum, die Riesenleinwände zu füllen. Sie legitimierten sich als Träger eines neuen, völlig anders gearteten Raumgefühls. «Der Verlust der Mitte» wird ins Positive verkehrt, denn in der unüberschaubaren Weite des amerikanischen Raumes gibt es keine Mitte, höchstens eine geometrisch konstruierte, niemals eine anschaulich erlebte. Statik bedeutet dem Amerikaner Tod, Dynamik ist Leben. Dynamik aber kennt nur den bewegten Raum, besser den Raum als Bewegung. Es gibt die Raumdynamik der Großstadt (Grace Hartigan), es gibt das Raumgefühl des Fliegers, der auf 4000 Metern sich fast außerhalb des menschlich faßbaren Raumes fühlt und die Welt als schleichende, kaum modulierte Landschaft erlebt (der frühe Sam Francis), es gibt den unbegrenzt offenen Raum des Windes, der weht, wo er will (Jackson Pollock), und es gibt das fast topographische Raumgleichnis des schwimmenden amerikanischen Kontinents von Clyfford Still mit den riesigen Flächen der Namenlosigkeit und den flammenden, rahmensprengenden Flecken am Rand: San Francisco und Los Angeles, Boston, New York, Philadelphia, Baltimore, New Orleans.

Die neue Malerei, als autochthones amerikanisches Ereignis begriffen, hat gewaltige Auswirkungen gehabt, vor allem in New York, aber auch in anderen Zentren der Staaten. Der Einfluß ist sowohl in Europa als auch in Asien spürbar. Es ist das Verdienst des Museum of Modern Art, durch die gegenwärtige Ausstellung ein Instrument der Information geschaffen zu haben, das erlaubt, das Phänomen der neuen amerikanischen Kunst gründlich kennenzulernen und zu diskutieren.

Arnold Rüdlinger

"We are now committed to an unqualified act, not illustrating outworn myth or contemporary alibis. One must accept total responsibility for what he executes." Clyfford Still, 1952

"Voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel, an absolute struggle with the elements of the real." Robert Motherwell

"There is no more forthright a declaration, and no shorter a path to man's richness, nakedness and poverty than the painting he does. Nothing can be hidden on its surface—the least private as well as the most personal of worlds." George Cup, 1956

"Art never seems to make me peaceful or pure ... I do not think ... of art as a situation of comfort." Willem de Kooning, 1951

"The need is for felt experience—intense, immoderate, direct, subtle, unified, warm, vivid, ryhtmic." Robert Motherwell, 1951

"Subject is crucial and only that subject matter is crucial which is tragic and timeless." Mark Rothko

"What happens on the canvas is unpredictable and surprising to me ... As I work, or when the painting is finished, the subject reveals itself." William Baziotes, 1952

"Usually I am on a work for a long stretch, until a moment arrives when the air of the arbitrary vanishes and the paint falls into positions that feel destined ... to paint is a possessing rather than a picturing." Philip Guston, 1956

"The function of the artist is to make actual the spiritual so that it is there to be possessed." Robert Motherwell

«Wir sind heute zu einer unbedingten Tat verpflichtet und nicht dazu, abgenutzte Mythen oder zeitgenössische Alibis zu illustrieren. Man muß totale Verantwortlichkeit übernehmen für das, was man tut.» Clyfford Still, 1952

«In die Nacht hineinreisen, man weiß nicht wohin, auf einem Boot, man weiß nicht auf welchem, ein absoluter Kampf mit den Elementen der Wirklichkeit.» Robert Motherwell

«Es gibt kein aufrichtigeres Bekenntnis und keinen kürzeren Weg zum Reichtum, zu der Nacktheit und der Armut eines Menschen als die Bilder, die er malt. Nichts kann auf flachen Flächen versteckt werden, weder das Unpersönlichste noch das Allerpersönlichste.» George Cup, 1956

«Kunst scheint mich nie friedlich oder rein zu machen ... ich denke nicht ... an Kunst als eine Situation des Behagens.» Willem de Kooning, 1951

«Gefühlte Erfahrung ist das Bedürfnis – intensiv, maßlos, direkt, feinfühlig, einheitlich, warm, lebendig, rhythmisch.» Robert Motherwell, 1951

«Nur der Vorwurf ist entscheidend und nur der Vorwurf, und das ist tragisch und zeitlos.» Mark Rothko

«Was auf der Leinwand geschieht, ist unvoraussagbar und überraschend für mich ... Während ich male oder wenn das Bild fertig ist, offenbart sich mir der Inhalt.» William Baziotes, 1952

«Gewöhnlich arbeite ich so lange an einem Bild und bis zu dem Augenblick, in dem die Veränderlichkeit sich verliert und die Farbe ein Stadium erreicht, das das Gefühl erweckt, vom Schicksal bestimmt zu sein ... In diesem Sinne ist Malen eher ein Besitzen als ein Darstellen.» Philip Guston, 1956

«Die Funktion des Künstlers besteht darin, das Seelische wirklich zu machen, so daß es da ist, um besessen zu werden.» Robert Motherwell

Es gibt kein aufrichtigeres Bekenntnis und keinen kürzeren Weg zum Reichtum, zur Nacktheit und zur Armut eines Menschen als die Bilder, die er malt. Nichts kann auf ihren flachen Flächen versteckt werden, weder das Unpersönlichste noch das Allerpersönlichste.

Aus einer Mitteilung des Künstlers im Ausstellungskatalog «12 Americans», The Museum of Modern Art, New York, 1956.

There is no more forthright a declaration, and no shorter path to man's richness, nakedness and poverty than the painting he does. Nothing can be hidden on its flat surface—the least private as well as the most personal of worlds.

From a statement by the artist in exhibition catalog "12 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Mein Werk besteht fast ausschließlich aus gerundeten Formflächen, die im Gegensatz zu den vom Menschen geschaffenen geraden Linien und eckigen oder rechtwinkligen Formen natürliches Wachstum andeuten. Aber ich schaue darum natürlich Gewachsenes oder Geformtes nicht häufiger an als vom Menschen Geschaffenes, und es fällt mir nie ein, beim Malen nach der Natur oder nach fabrizierten Dingen zu arbeiten; alles, so scheint es mir, fließt zusammen in einer Quelle und wird unbewußt einbezogen ...
Die Gebärden der Formen in meinen Bildern kommen wahrscheinlich eher von menschlichen Gebärden als aus der stummen Natur. Dies ist allerdings nur eine Vermutung meinerseits ... Ich weiß, daß ein Bild nicht nur eine Summe der Malelemente ist, die um einer artikulierten Struktur willen existieren; da ist immer ein Etwas, zu dem sich all dies zusammenfügt und das die wirkliche Bedeutung des Bildes ausmacht.
Aber ich bin nicht sicher, was diese Bedeutung ist, und ich kann sie nicht mit der Natur in Verbindung bringen, außer in dem allumfassenden Sinn, daß Natur alles ist, was uns bewegt und wonach wir streben.

Aus einem unveröffentlichten Brief an John I. H. Baur, Whitney Museum of American Art, New York, als Antwort auf seinen Fragebogen über die Rolle der Natur in der abstrakten Kunst, 1957.

My work consists almost entirely of curved areas —which suggest natural growth as opposed to the man-made straight lines, angular or rectangular forms. But I do not look at natural growth or forms more often than I look at man-made things, and it never occurs to me in painting that I am taking either from nature or manufacture; everything pools into one source, I suppose, and is unconsciously drawn in ...
The gestures of the shapes in my paintings are probably taken more from human gestures than from dumb nature. This, though, is only conjecture on my part ... I know that a painting is not just a complex of the painting elements that exist for the sake of an articulate structure; there is always something that this adds up to which contains the real meaning of the work.

From an unpublished letter to John I. H. Baur, Curator, Whitney Museum of American Art, New York, in reply to questionnaire on the rôle of Nature in abstract art, 1957.

Sam Francis

Was wir wollen, ist, etwas zu schaffen, das bis zum äußersten die Augen erfüllt und was nicht dafür gebraucht werden kann, das Leben erträglich zu machen, denn wenn das Malen bis jetzt etwas war, das den Anblick des Unerträglichen erträglich und das Sichtbare kostbar machte, dann laßt uns jetzt all das abstreifen. –
Diese Bilder liegen unter der Wolke, die über der funkelnd übersäten See schwebt. Liegst auch Du noch immer träumend unter dieser riesenhaften Leinwand? – – Wirkliches Traumbild verläßt die dreimal geteilte Seele und ihre Emanationen. Das ist die Wolke, welche sich über die funkelnd übersäte See gelegt hat. Du kannst den Traum

What we want is to make something that fills utterly the sight and can't be used to make life only bearable; if the painting till now was a way of making bearable the sight of the unbearable, the visible sumptuous, then let's now strip away ... all that.
These paintings lie under the cloud that soared over the inlaid sea.
Do you still lie dreaming under that huge canvas? Complete vision abandons the three times divided soul and its vapours; it is the cloud come over the inlaid sea. You can't interpret the dream of the canvas for this dream is at the end of the Hunt on the Heavenly mountain—where nothing

remains but the phoenix caught in the midst of loveley Blueness.

Statement by the artist in an unpublished letter (1957).

der Leinwand nicht deuten, denn dieser Traum liegt erst am Ende der Jagd auf dem himmlischen Berg, wo nur der Phoenix lebt, gefangen inmitten der wundervollen Bläue.

Aus einem unveröffentlichten Brief (1957).

Arshile Gorky

Historically, it has been the artist's rôle to make manifest the beautiful inherent in all the objects of nature and man. In the study of the object, as a thing seen, he has acquired a profound understanding and sensibility concerning its visual aspects ... The mastery of this visual intelligence has been the particular domain of the modern artist.
Intent on the greatest exploration of the visible world it was the cubist painters who created the new magic of space and color that everywhere confronts our eyes in new architecture and design. Since then the various branches of modern art through exhaustive experiment and research have created a vast laboratory whose discoveries unveiled for all the secrets of form, line and color. For it is these elements that make an object visible and which are for the artist the vocabulary of his language.

Statement by the artist in a prospectus for a course, "Camouflage", given at the Grand Central School of Art, New York, 1942. Quoted in Ethel Schwabacher, "Arshile Gorky", New York, The Macmillan Company, 1957.

Die historische Rolle des Künstlers besteht darin, das Schöne, das allen Gegenständen der Natur und dem Menschen innewohnt, offenbar zu machen. In der Untersuchung des Gegenstandes als einem gesehenen Ding hat er tiefes Verständnis und Sensibilität für seine visuelle Erscheinung erworben ... Das Meistern dieser visuellen Intelligenz ist die besondere Domäne des modernen Künstlers geworden. Es waren die kubistischen Maler, die, bemüht um die weiteste Erforschung der sichtbaren Welt, die neue Magie von Raum und Farbe erschufen, die unseren Augen überall in neuer Architektur und Zeichnung entgegentritt. Seitdem haben die verschiedenen Zweige der modernen Kunst durch tiefschöpfende Experimente und Nachforschungen ein ausgedehntes Laboratorium erbaut, dessen Entdeckungen für alle das Geheimnis von Form, Linie und Farbe entschleiert haben. Denn dies sind die Elemente, die einen Gegenstand sichtbar machen und die für den Künstler den Wortschatz seiner Sprache bedeuten.

Kurze Einführung des Künstlers in der Ankündigung einer Vorlesung über «Tarnung», gehalten in der Grand Central School of Art, New York, 1942. Zitiert von Ethel Schwabacher, «Arshile Gorky», The Macmillan Company, New York, 1957.

... Je dis que l'œil n'est pas ouvert tant qu'il se borne au rôle passif de miroir–même si l'eau de ce miroir offre quelques particularités intéressantes: exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée – que cet œil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des bœufs abattus s'il se montre seulement capable de réfléchir – qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique. Le trésor de l'œil est ailleurs: la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du ressort caché dans la boîte opaque.
Le ressort de l'œil ... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil ne saurait être fait, en dernier recours, pour inventorier comme celui des huissiers ou pour jouir d'illusions de fausse reconnaissance comme celui des maniaques. Il est fait pour jeter un linéament, pour faire passer un fil conducteur entre les choses d'aspect le

Ich sage, daß das Auge nicht offen ist, solange es sich mit der passiven Rolle eines Spiegels begnügt – selbst wenn das Wasser dieses Spiegels irgendeine interessante Eigentümlichkeit offenbart: eine besonders durchsichtige, oder schäumende, oder aufwallende oder facettengleich geschliffene – daß dieses Auge mich nicht weniger tot dünkt, als das Auge geschlachteter Ochsen, das nur fähig ist zu reflektieren – sei es, daß es den Gegenstand von einer einzigen oder von verschiedenen Ansichten her in Ruhe oder Bewegung reflektierte; sei es, daß dieser Gegenstand sich einschriebe in die Welt des Wachens oder in die Welt des Traums. Der Schatz des Auges liegt woanders: die meisten Künstler sind noch dabei, das Zifferblatt der Uhr in jeder Richtung herumzudrehen, ohne sich irgendwelche Gedanken über die Sprungfeder zu machen, die im undurchsichtigen Uhrgehäuse versteckt liegt.
Die Sprungfeder des Auges ... Arshile Gorky ist für mich der erste Maler, dem sich dies Geheimnis vollständig offenbart hat. Wahrlich, das Auge sollte in letzter Instanz nicht dafür geschaffen

I

Von den siebzehn Malern in dieser Ausstellung spricht keiner für die andern, so wenig wie er für die andern malt. Im Prinzip ist ihr Individualismus genau so unbeugsam wie der der Religion Kierkegaards, den sie verehren. Im Gegensatz zu John Donne ist für sie jeder Mensch eine Insel.

Obgleich die Aussprüche eines Malers über seine Kunst nicht immer wörtlich zu nehmen sind, so weisen die angeführten Zitate – wie auch die in diesem Katalog gedruckten Mitteilungen – darauf hin, daß diese Künstler bestimmte Überzeugungen teilen. Viele von ihnen fühlen, daß ihr Malen ein hartnäckiger, schwieriger, ja oft verzweifelter Versuch ist, das «Selbst» oder die «Wirklichkeit» zu entdecken, ein Versuch, dem sie ihre ganze Persönlichkeit rückhaltlos verpflichten: Ich male – darum bin ich. Der leeren Leinwand gegenüberstehend, versuchen sie «authentisches Sein durch Handlung, Entscheidung, einen Akt des Glaubens zu erfassen», um Karl Jaspers' existentialistischen Ausspruch zu gebrauchen.

In der Tat hört man oft in ihren Worten ein Echo der existentialistischen Maximen, aber ihre «Angst», ihr «Anheimstellen», ihre «ungeheuerliche Freiheit» betrifft in der Hauptsache ihr Werk. Voller Herausforderung lehnen sie die konventionellen Werte der sie umgebenden Gesellschaft ab, aber sie sind nicht politische «engagés», trotzdem ihre Bilder gelobt und verdammt worden sind als symbolische Kundgebungen der Freiheit in einer Welt, in der das Wort Freiheit eine politische Haltung bedeutet.

In den letzten Jahren waren einige Maler von der transzendentalen Neigung und intuitiven Selbstforschung der japanischen Zen-Philosophie beeindruckt. Wenn auch Existentialismus und Zen-Buddhismus dem Künstler bis zu einem gewissen Grade Ermutigung und Bestätigung geboten haben, so ist ihre Kunst doch nur sporadisch von diesen Weltanschauungen beeinflußt worden.

Der Surrealismus hatte, sowohl weltanschaulich als auch im Hinblick auf die Technik, eine direktere Wirkung auf die Malerei dieser Gruppe. Besonders im Anfang der Bewegung, während des Krieges, wurden diese Maler stark beeinflußt durch André Bretons Programm vom «reinen psychischen Automatismus ... in Abwesenheit aller von der Vernunft ausgeübten Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen und moralischen Vorurteile». Der surrealistische Automatismus als Technik war und ist noch heute eine bevorzugte Methode, sie existiert aber kaum ohne eine gewisse Kontrolle nachträglicher Revision. Und von Anfang an schien Bretons Abhängigkeit von der Sanktionierung durch Freud und Marx weniger wichtig zu sein als Jungs Anteil an Mythos und archaischem Symbol.

II

Die Künstler in dieser Ausstellung formen den Kern und den nächsten Umkreis einer Bewegung, die allgemein «Abstrakter Expressionismus» oder weniger häufig «Aktions-Malerei» genannt wird. Beide Formulierungen wurden als Titel dieser Ausstellung in Betracht gezogen.

Abstrakt-Expressionismus, ein Ausdruck vorübergehend in Berlin um 1919 gebraucht und in Amerika um 1929 wiederentdeckt, um Kandinskys frühe Abstraktionen zu bezeichnen – die bis zu einem gewissen Grade die amerikanische Bewegung vorausnehmen – wurde 1946 zum ersten Mal auf diese Kunstrichtung angewandt. Jedoch halten fast alle Maler dieser Ausstellung daran fest, daß ihr Werk nicht «abstrakt» ist, auf jeden Fall nicht in einem reinen, programmatischen Sinn, und zu Recht lehnen sie jede direkte Beziehung zum deutschen Expressionismus ab. Die Bezeichnung Aktions-Malerei, die von dem Dichter-Kritiker Harold Rosenberg in einem wichtigen Aufsatz, veröffentlicht 1952, dem Ausdruck Abstrakt-Expressionismus vorgezogen wurde, scheint heute den physischen Akt des Malens überzubetonen. Überhaupt verabscheuen diese Künstler jede Etikettierung und vermeiden den Gebrauch solcher Worte wie «Bewegung» und «Schule».

III

Ein kurzer Blick auf die Bilder der Ausstellung offenbart sofort reichste Mannigfaltigkeit. Was könnte verschiedener sein als Klines breites, peitschendes Schwarz von Rothkos verschwimmenden Dissonanzen oder Pollocks dionysisches «perpetuum mobile» von Newmans einzelner, zwanghaft vertikaler Linie? Was ist es denn, was diese Bilder vereint?

Erstens ihre Größe: Gemalt mit ausgestrecktem Arm und großer Geste, fordern sie beide, Maler wie Betrachter, heraus. Sie fesseln das Auge, sie scheinen eine Immanenz zu haben. Sie sind groß wie Fresken, aber sowohl ihr Maßstab als auch ihr Mangel an illusionistischer Tiefe sind nur zufällig mit architektonischer Dekoration verwandt. Ihre Flachheit ist vielmehr eine Folge der Bemühung der Künstler, den eigentlichen Mal-

prozeß zum wichtigsten Instrument der Ausdrucksvermittlung zu machen, eine Bemühung, die zu gleicher Zeit die imitative Andeutung von Form, Textur, Farbe und Raum der wirklichen Welt auszuschließen sucht, weil diese mit der primären Realität von Farbe auf Leinwand wetteifern könnten.

Es ist mehr eine Folge als Absicht, daß die meisten Bilder abstrakt erscheinen. Und doch sind sie in ihrer Essenz weder formalistisch noch ungegenständlich. Auch findet man in ihnen keine vorgefaßte Beschäftigung mit der traditionellen Ästhetik der «valeurs plastiques», Komposition, Qualität der Linie, Schönheit der Oberfläche und Harmonie der Farbe. Sollten diese Eigenschaften in den Bildern auftauchen – und es geschieht recht häufig –, so sind sie das Resultat eines Ringens um Ordnung, fast so intuitiv wie das ursprüngliche Chaos, mit dem die Bilder begannen.

Trotz des hohen Grades von Abstraktion bestehen die Maler darauf, daß sie zutiefst in die Probleme des Gegenstandes und des Inhalts engagiert sind. Und doch geben sich die Inhalte nie an der Oberfläche zu erkennen, selbst wenn lesbare Formen sich herausbilden, wie in gewissen Bildern von de Kooning, Baziotes und Gottlieb. In den wenigsten Fällen können die Gefühlswerte von Angst, Freude, Erbitterung, Wut oder Ruhe, die die Bilder vermitteln oder andeuten, durch bewußte Assoziation erklärt werden.

Kurz, die Künstler unternehmen absichtlich nichts, um ihre Werke leicht verständlich zu machen. Und doch, trotz all dieser Unnachgiebigkeit, vermehrt sich ihre Gefolgschaft, weil die Bilder selbst eine stark sinnliche, gefühlsmäßige, ästhetische – und zuweilen mystische – Kraft besitzen, die von innen heraus wirkt und überwältigt.

IV

Die Bewegung begann vor ungefähr fünfzehn Jahren in New York während des Krieges. Die Malerei Amerikas in den frühen vierziger Jahren zeigte eine verwirrende Vielgestaltigkeit ohne vorherrschende Richtung. Die «alten Meister», wie John Marin, Edward Hopper, Max Weber, Stuart Davis, behaupteten sich ohne Schwierigkeiten. Der anmaßende, lärmende Regionalismus des Mittelwestens in den dreißiger Jahren war im Begriff auszusterben zusammen mit seiner politischen Begleiterscheinung, der «America First»-Isolationspolitik. Viele der Künstler, die während des Jahrzehnts der «Großen Depression» naiverweise vom Kommunismus angezogen worden waren, wandten sich, enttäuscht von den Machenschaften der Partei, von ihr und ihrem Programm des sozialen Realismus ab. Es gab romantische Realisten, die sehnsüchtig auf das frühe 19. Jahrhundert zurückschauten, und «magische» Realisten, Maler der sozialen Szene, wie der erstaunliche Ben Shahn. Die jungen Expressionisten Hyman Bloom und Jack Levine waren in Boston erfolgreich, während an der Westküste die visionäre Kunst Mark Tobeys und Morris Graves gedieh, die ostasiatischen Einfluß in Geist und Technik widerspiegelte. Und es bestand auch ein reges Interesse an modernen Primitiven, aber niemandem gelang es, einen amerikanischen Douanier zu entdecken.

Während der Zeit der künstlerischen Reaktion hatte in den späten dreißiger Jahren die Gruppe der American Abstract Artists neben ihren Alliierten in Paris, der Gruppe der Abstraction-Création und der Unit One in England ihren Platz behauptet. Ihre Vertreter, die in der Nachfolge des Kubismus und der ungegenständlichen Malerei arbeiteten, schienen wenig Nutzen zu ziehen aus der Ankunft von Léger, Mondrian und den Bauhausmeistern in Amerika. Andere junge Künstler wurden stark beeinflußt von den surrealistischen Emigranten, wie Max Ernst, André Masson und Marcel Duchamp, dem Führer des Dadaismus in New York während des ersten Weltkrieges, dem Poeten André Breton und dem jungen Maler Matta Echaurren. Ebenso nachhaltig wirkte sich der Einfluß der früheren surrealistischen Kollegen Picasso, Miró und Arp, die in Europa geblieben waren, aus.

Der wichtigste Anwalt der surrealistischen Gruppe in New York war Peggy Guggenheim, deren Galerie «Art of This Century» im Herbst 1942 eröffnet wurde, und die der amerikanischen Avantgarde als Stützpunkt diente, bis die Gründerin im Jahre 1947 nach Europa zurückkehrte. Ihre Aktivität als Bahnbrecherin wurde später von den neuen Galerien Betty Parsons, Charles Egans und Sam Kootz's weitergeführt. «Art of This Century» veranstaltete Einzelausstellungen von Motherwell, Baziotes, Rothko und Still und allein vier von Jackson Pollock. Arshile Gorky, der bedeutendste Vorläufer der Bewegung, stellte unter den Auspizien André Bretons in der Galerie Julien Levy, einem andern surrealistischen Zentrum, aus.

Das Werk einiger älterer amerikanischer Maler, besonders das von Ryder, Marin und Dove, war von großer Bedeutung für eine Anzahl von Künstlern, und eine Zeitlang waren Rothko, Pollock, Gottlieb und Still von den symbolischen Formen

primitiver Kunst, hauptsächlich der der Nordwestküste Amerikas, beeinflußt. Gleichzeitig lehrte und inspirierte Hans Hofmann, ein in Paris geschulter Deutscher aus der Generation Picassos, die jungen Maler. Er war als Doyen ihr Kollege; auf die eigentlichen Führer der neuen Bewegung war sein Einfluß geringer. Kurz vor 1950 waren die meisten Künstler, die in dieser Ausstellung vertreten sind, in voller Entfaltung begriffen. Als Avantgarde der amerikanischen Malerei hatten sie allgemeine, wenn auch häufig widerstrebende Anerkennung gewonnen. Die oben erwähnten mutigen Kunsthändler, einige enthusiastische Kritiker, wie Clement Greenberg und andere, eine Handvoll Herausgeber, Lehrer, Sammler und Museumsbeamter, vor allem aber die eigene außerordentliche Energie der Künstler, ihr Talent und ihre psychische Widerstandskraft hatten schließlich zum Erfolg geführt.

Trotzdem kann nicht von einer geschlossenen Gruppe gesprochen werden. Gorky war fünfzehn Jahre lang ein anerkannter, nicht ganz unabhängiger Maler gewesen, bevor er sich um 1943 selber fand. Pollock und Baziotes, beide 1912 geboren, arbeiteten ohne Anerkennung bis 1942/43, als sie zusammen mit dem jungen und ausgeprägten Motherwell in den Vordergrund traten. Pollock stellte seine ersten völlig abstrakten Bilder um 1945 aus. Gleichzeitig waren Rothko und Still in Kalifornien daran, ihren charakteristischen Stil zu entwickeln. Gottlieb wandte sich von seinen «piktographischen» Formen ab, während Stamos, zwanzig Jahre jünger als die andern, seine erste Ausstellung hatte. 1948, im Alter von vierundvierzig Jahren, trat de Kooning an die Öffentlichkeit und entwickelte sich rasch zu einer der wichtigsten Figuren. Kline, Newman, Cup und Guston, alle reife Maler, änderten ihren Stil. Seit 1950 haben sich Hunderte von amerikanischen Künstlern dem abstrakten Expressionismus zugewandt, einige von ihnen, wie Tworkov, mitten in ihrer Laufbahn, andere, wie Hartigan und Francis, während ihrer Studienzeit. Sam Francis nimmt eine Sonderstellung ein, da er der einzige Auswanderer in dieser Ausstellung ist und der einzige Maler, der ohne Hilfe New Yorks sich durchsetzte; er ging von San Francisco, wo Still und Rothko seine verehrten und einflußreichen Lehrer gewesen waren, direkt nach Paris. Die Bildhauer, die mit den hier genannten Malern in künstlerischer Beziehung stehen, sind Herbert Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Seymour Lipton, Theodore Roszak und David Smith.

Seit 1948, dem Datum, mit welchem unsere Ausstellung beginnt, hat sich die Bewegung nach einer mehr experimentellen Periode zu voller Reife entwickelt. Daß sie auch in Amerika viel Widerstand hervorgerufen hat, ist verständlich. Gleichzeitig hat sie ein gewaltiges Interesse erregt und selbst einige ihrer hartnäckigsten Gegner beeinflußt. Es sind andere Künstler, die sich dem, was unvermeidlich zur Mode geworden ist, unerschütterlich widersetzen. Es werden Reaktionen kommen und Gegenrevolutionen – und etwas davon ist schon sichtbar. Aber glücklicherweise erlaubt die der Bewegung innewohnende undogmatische Vielseitigkeit und Flexibilität eine Mannigfaltigkeit in der Abweichung, die gelegentlich die Dogmatik bestürzt: vor ein paar Jahren malten Pollock und de Kooning eine Reihe von Bildern mit erkennbaren Figuren, die alle jene irritierten, die glaubten, aus der Abstraktion eine orthodoxe Regel machen zu müssen.

Seit 12 Jahren werden die Werke der hier vorgestellten Künstler vereinzelt in Übersee gezeigt, erst in Europa, dann in Südamerika und in Asien. Sie forderten zum Widerspruch heraus, begegneten aber auch Enthusiasmus vor allem dank der Künstler, die in jenen Ländern in ähnlicher Richtung arbeiteten.

Ich fühle mich geehrt, als Amerikaner diese Worte der Einführung schreiben zu dürfen. Ich, der ich mit Erregung und mit Stolz die Entwicklung der hier vertretenen Künstler beobachtet habe – ihr Ringen mit sich selbst und mehr noch mit dem Publikum –, freue mich über ihren heutigen Triumph.

Alfred H. Barr jr.,
Direktor der Sammlungen des
Museum of Modern Art, New York

William Baziotes

I cannot evolve any concrete theory about painting. What happens on the canvas is unpredictable and surprising to me. But I am able to speak of certain things that have occurred up to now in the course of my painting.
Today it's possible to paint one canvas with the calmness of an ancient Greek, and the next with the anxiety of a van Gogh. Either of these emotions, and any in between, is valid to me.
There is no particular system I follow when I begin a painting. Each painting has its own way of evolving. One may start with a few color areas on the canvas; another with a myriad of lines; and perhaps another with a profusion of colors.
Each beginning suggests something. Once I sense the suggestion, I begin to paint intuitively. The suggestion then becomes a phantom that must be caught and made real. As I work, or when the painting is finished, the subject reveals itself.
As for the subject matter in my painting, when I am observing something that may be the theme for a painting, it is very often an incidental thing in the background, elusive and unclear, that really stirred me, rather than the thing before me.
I work on many canvases at once. In the morning I line them up against the wall of my studio. Some speak; some do not. They are my mirrors. They tell me what I am like at the moment.

From a statement by the artist in Possibilities, I, Winter 1947/8 ("Problems of Contemporary Art", No. 4, copyright Wittenborn Inc.)

Ich kann keine konkrete Theorie des Malens entwickeln. Was auf der Leinwand geschieht, ist unvoraussagbar und überraschend für mich. Aber ich kann von gewissen Dingen sprechen, die bis jetzt während meines Malens geschehen sind.
Es ist möglich, heute ein Bild mit der Ruhe eines Griechen aus alten Zeiten zu malen und das nächste mit der Angst eines van Gogh. Beide Gemütsbewegungen und jegliche Stufen dazwischen sind gültig für mich.
Wenn ich ein Bild anfange, folge ich keinem bestimmten System. Jedes Bild entwickelt sich in seiner eigenen Weise. Man kann eine Leinwand mit ein paar Farbflächen anfangen oder eine andere mit einer Myriade von Linien, wieder eine andere vielleicht mit einem Überfluß an Farben.
Jedes Beginnen regt etwas an. Sobald ich die Anregung verspürt habe, fange ich an, intuitiv zu malen. Die Anregung entwickelt sich dann zu einem Phantom, das eingefangen und realisiert werden muß. Während ich male, oder wenn das Bild fertig ist, offenbart sich mir der Inhalt.
Was den Inhaltsgegenstand meiner Malerei anbetrifft, so kann ich nur sagen, daß, wenn ich etwas beobachte, was zum Thema eines Bildes werden könnte, mich eine Zufälligkeit im Hintergrund, flüchtig und unklar, wirklich oft mehr bewegte als das Ding vor mir.
Ich arbeite zur selben Zeit an vielen Bildern. Am Morgen lehne ich sie alle an die Wand in meinem Atelier. Einige sprechen, andere nicht. Sie sind meine Spiegel. Sie sagen mir, was ich in diesem Augenblick bin.

Aus einer Mitteilung des Künstlers in Possibilities I, Winter 1947/8 («Problems of Contemporary Art» Nr. 4, Copyright Wittenborn Inc.).

George Cup

The painting surface has always been the rendezvous of what the painter knows with the unknown, which appears on it for the first time. An engrossment in the process of changing formal relations is the painter's method of relieving his self-consciousness as he approaches the mystery he hopes for. Any conscious involvement (even thinking of a battle or standing before a still life) is good if it permits the unknown to enter the painting almost unnoticed. Then the painter must hold this strange thing, and sometimes he can, for his whole life has been a preparation for recognizing and resolving it.

Statement by the artist in exhibition catalog "The New Decade: 35 American Painters and Sculptors", Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

Die Malfläche ist von jeher der Ort des Rendezvous gewesen zwischen dem, was der Maler weiß, und dem Unbekannten, das zum ersten Mal auf ihr erscheint. Das völlige Aufgehen im Umwandlungsprozeß formaler Beziehungen ist die Methode des Malers, sein Selbstbewußtsein auszulöschen, während er sich dem Geheimnisvollen nähert, auf das er hofft. Jede bewußte Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit (sogar an eine Schlacht zu denken oder vor einem Stilleben zu stehen) ist gültig, solange sie das Unbekannte fast unbemerkt in das Bild eintreten läßt. Dann muß der Maler dieses fremde Ding festhalten, und mitunter gelingt es ihm auch, denn sein ganzes Leben ist ja eine Vorbereitung gewesen für die Erkenntnis und Erlösung dieses Dinges.

Mitteilung des Künstlers im Ausstellungskatalog «The New Decade: 35 American Painters and Sculptors», Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

worden sein, Inventur aufzunehmen wie das der Auktionatoren, noch mit den Illusionen falscher Erkenntnis zu liebäugeln, wie das der Wahnsinnigen. Es war geschaffen, eine Leine zu werfen, einen Leitungsdraht zwischen den heterogensten Dingen zu spannen. Ein solcher Draht von größter Leitfähigkeit sollte es uns ermöglichen, in kürzester Zeit und ohne offensichtliche Kontinuität die Beziehungen aufzudecken, die in der Verkettung von zahllosen physischen und seelischen Strukturen bestehen. Diese Beziehungen sind unaufhörlich durch die falschen Gesetze konventioneller Nachbarschaft verwirrt worden – die Birne verlangt nach einem Apfel in der Kompottschale – oder durch die wissenschaftlichen Klassifikationen – die wohl oder übel den Hummer und die Spinne in denselben Sack werfen. Der Schlüssel zum geistigen Gefängnis kann nur durch den Bruch mit diesen lächerlichen Erkenntnisweisen gefunden werden: der Schlüssel liegt im freien und unbegrenzten Spiel der Analogien ...

Die Liebhaber billiger Lösungen werden um magere Entlöhnung hierherkommen: trotz aller Warnung werden sie darauf bestehen, in diesen Kompositionen das Stilleben, die Landschaft und die Figur zu entziffern, anstatt es zu wagen, den hybriden Formen gegenüberzutreten, in die jegliche menschliche Erregung sich hineinzustürzen sucht. Ich verstehe unter hybriden Formen jene Endresultate, die durch den Zusammenfluß der Betrachtung eines natürlichen Schauspiels mit dem Strom von Kindheits- und anderen Erinnerungen entstehen und die durch die extreme Konzentration vor diesem Schauspiel nur von einem solchen Betrachter hervorgerufen werden können, der die Gabe der Gemütserregung im äußersten Grade besitzt. Es ist in der Tat wichtig, zu betonen, daß Gorky von allen surrealistischen Künstlern der einzige ist, der den direkten Kontakt mit der Natur beibehält, indem er sich vor die Natur stellt, um zu malen. Aber es handelt sich für ihn nicht mehr um die Erfassung dieser Natur als Endzweck, sondern darum, aus ihr solche Sensationen zu schöpfen, die als Sprungbrett zu einer Vertiefung gewisser Seelenzustände dienen können – sei es im Bewußtsein oder sei es im Genießen. Was auch immer die höchst verfeinerte Weise sein mag, auf der diese Seelenzustände zum Ausdruck gelangen, so schöpfen sie ihren Wert aus dem, was Gorkys Persönlichkeit an besonderer Wildheit und Zartheit verbirgt, und teilen in ihrer Gestaltung die erhabene Mühe mit den Frühlingsblumen, mit denen sie an das Licht des Tages treten. Zum er-

plus hétérogène. Ce fil, de toute ductilité, doit permettre d'appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les innombrables structures physiques et mentales. Ces rapports n'ont cessé d'être brouillés par les fausses lois du voisinage conventionnel – la poire appelant la pomme dans le compotier – et de la classification scientifique – qui tant bien que mal fait rentrer le homard et l'araignée dans le même sac. La clé de la prison mentale ne peut être trouvée qu'en rupture avec ces façons dérisoires de connaître: elle réside dans le jeu libre et illimité des analogies ...

Les amateurs de solutions faciles en seront ici pour leurs maigres frais: contre toute mise en garde ils persisteront à vouloir déceler dans ces compositions la nature morte, le paysage et la figure, faute d'oser affronter les formes hybrides dans lesquelles tend à se précipiter toute émotion humaine. J'entends désigner par 'hybrides' les résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion. Il importe, en effet, de souligner que Gorky est, de tous les artistes surréalistes, le seul qui se garde en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre devant elle. Il ne s'agit cependant plus, avec lui, de prendre l'expression de cette nature pour fin mais bien de requérir d'elle des sensations pouvant agir comme tremplins vers l'approfondissement, tant en conscience qu'en jouissance, de certains états d'âme. Quelle que soit la voie très savante qu'ils empruntent pour se traduire, ces états d'âme tirent leur prix de ce que recèle d'exceptionnellement farouche et tendre la personnalité de Gorky et partagent dans leur formulation la sublime difficulté qu'ont à venir au jour les fleurs printanières. Pour la première fois la nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur griffe, à la découverte du rythme même de la vie.

C'est ... la preuve que seule une pureté absolue de moyens, au service d'une inaltérable fraîcheur d'impression et d'un don d'effusion sans limites, peut permettre un bond hors de l'ornière du connu et, d'une flèche impeccable de lumière, indiquer le sens actuel de la liberté.

André Breton, "Arshile Gorky, Le Surréalisme et la Peinture", New York, Bretano's, Inc., 1945.

sten Mal ist die Natur hier gleichsam in der Art einer Geheimschrift behandelt, die mit Hilfe des Schlüssels die früheren Gefühlseindrücke des Künstlers entziffert, den wahren Lebensrhythmus offenbart.

Hier ... ist der Beweis, daß nur eine absolute Lauterkeit der Mittel im Dienste unveränderlicher Eindrucksfrische und der Gabe unbegrenzter Überschwenglichkeit den Sprung aus dem Routinegeleise des Wohlbekannten ermöglichen kann und, mit der Blitzesschnelle des Lichts, unfehlbar den wahren Sinn der Freiheit aufzeigt.

André Breton, «Arshile Gorky: Le Surréalisme et la Peinture», Brentano's Inc., New York, 1945.

In a piece on Arshile Gorky's memorial show—and it was a very little piece indeed—it was mentioned that I was one of his influences. Now that is plain silly. When, about fifteen years ago, I walked into Arshile's studio for the first time, the atmosphere was so beautiful that I got a little dizzy and when I came to, I was bright enough to take the hint immediately. If the bookkeepers think it necessary continuously to make sure of where things and people come from, well then, I come from 36 Union Square (the address of Gorky's studio). It is incredible to me that other people live there now. I am glad that it is about impossible to get away from his powerful influence. As long as I keep it with myself I'll be doing all right. Sweet Arshile, bless your dear heart.

Willem de Kooning, in a letter to Art News, vol. 47, January 1949.

In einer Notiz über Arshile Gorkys Gedächtnisausstellung – und es war eine wirklich sehr kurze Notiz – wurde erwähnt, daß ich unter anderen ihn beeinflußt hätte. Das ist nun einfach lachhaft. Als ich vor etwa fünfzehn Jahren das Atelier von Arshile zum ersten Male betrat, umgab mich eine so wunderbare Atmosphäre, daß mir fast schwindelte, und als ich wieder zu mir kam, war ich klug genug, den Wink sofort zu verstehen. Wenn Buchhalter glauben, es sei notwendig, immerfort herauszufinden, wo Dinge und Menschen herkommen – nun denn: ich komme von Union Square 36 (die Anschrift von Gorkys Atelier). Es ist unfaßbar, daß da jetzt andere Leute leben. Ich bin froh, daß es fast unmöglich ist, sich seinem starken Einfluß zu entziehen; so lange ich ihn mir bewahre, wird alles gut gehen. Gott segne Dich, lieber Arshile.

Willem de Kooning, aus einem Brief an die Art News Bd. 47, Januar 1949.

Adolph Gottlieb

I am ... concerned with the problem of projecting intangible and elusive images that seem to me to have meaning in terms of feeling. The important thing is to transfer the image to the canvas as it appears to me, without distortion. To modify the image would be to falsify it, therefore I must accept it as it is. My criterion is the integrity of the projection.

I frequently hear the question, "What do these images mean?" This is simply the wrong question. Visual images do not have to conform to either verbal thinking or optical facts. A better question would be "Do these images convey any emotional truth?"

This, of course, indicates my belief that art should communicate. However, I have no desire to communicate with everyone, only with those whose thoughts and feelings are related to my own. That is why, even to some pundits, my paintings seem cryptic. Thus when we are sol-

Ich bin noch immer mit dem Problem beschäftigt, schwer greifbare und flüchtige Bildgestalten zu projizieren, die für mich einen Gefühlswert besitzen. Das wichtigste ist, die Bildgestalt, so wie sie mir erscheint, ohne Entstellung auf die Leinwand zu bringen. Sie zu verändern, wäre Verfälschung, daher muß ich sie so akzeptieren, wie sie ist. Mein Kriterium ist die Treue der Wiedergabe.

Häufig höre ich die Frage: «Was bedeuten diese Bildgestalten?» Dies ist einfach eine verkehrte Frage. Visuelle Gestalten brauchen weder dem verbalen Denken noch den optischen Tatsachen zu entsprechen. Besser würde die Frage lauten: «Übermitteln diese Bildgestalten irgendwelche Gefühlswahrheiten?»

Dies bestärkt mich im Glauben, daß Kunst sich mitzuteilen hat. Ich habe nicht das Bedürfnis, mich jedermann mitzuteilen, sondern nur denen, die mir im Denken und Fühlen verwandt sind. Dies ist der Grund, warum meine Bilder sogar

einigen Autoritäten kryptisch zu sein scheinen. So gibt man uns feierlich den Rat, unseren Gewinn zu konsolidieren, Humanisten zu sein oder zur Natur zurückzukehren; aber wer hört diesen Sirenenstimmen aus dem Dunkeln ernsthaft zu?
Die Werte in der Malerei sind nicht einfach schwarz und weiß; ich ziehe unschuldige Unreinheit dem doktrinären Purismus vor, aber andererseits ziehe ich das Nicht-Inhaltliche des Purismus dem schäbigen Inhalt des sozialen Realismus vor. Qualität der Malerei ist bedeutungslos, wenn sie nicht zugleich Qualität des Gefühls ist. Die Idee, daß ein Bild aus nichts anderem als aus einem Arrangement von Linien, Farben und Formen besteht, ist langweilig. Subjektive Bildgestalten bedürfen keiner rationalen Assoziationen, aber der Akt des Malens muß rational, objektiv und bewußt diszipliniert sein. Ich betrachte mich als einen Traditionalisten, aber ich glaube an den Geist der Tradition, nicht an die Wiederholung der Wiederholungen. Ich liebe alle Bilder, die das ausdrücken, was ich fühle.

Aus einer Mitteilung des Künstlers im Ausstellungskatalog «The New Decade: 35 American Painters and Sculptors», Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

emnly advised to consolidate our gains, to be humanists or to go back to nature, who listens seriously to this whistling in the dark?
Painting values are not just black and white—I prefer innocent impurity to doctrinaire purism, but I prefer the no-content of purism to the shoddy content of social realism. Paint quality is meaningless if it does not express quality of feeling. The idea that a painting is merely an arrangement of lines, colors and forms is boring. Subjective images do not have to have rational association, but the act of painting must be rational, objective and consciously disciplined. I consider myself a traditionalist, but I believe in the spirit of tradition, not in the restatement of restatements. I love all paintings that look the way I feel.

From a statement by the artist in exhibition catalog "The New Decade: 35 American Painters and Sculptors", Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

Philip Guston

Was man sieht und Bild nennt, ist, was bleibt: ein Zeugnis.
Denn selbst wenn man sich auf dem Wege des Malens dem Zustand der «Unfreiheit» nähert, wo nur bestimmte Dinge geschehen können, so muß sich das Unbekannte und Freie doch in unerklärlicher Weise einstellen.
Gewöhnlich arbeite ich an einem Bild so lange und bis zu dem Augenblicke, in dem der Eindruck des Zufälligen verfliegt und die Farbe eine Position einnimmt, die das Gefühl erweckt, vom Schicksal bestimmt zu sein.
Der eigentliche Gegenstand der Malerei – Farbe und Raum – ist so widerspenstig und unwillig, seinen Platz in der Bildebene einzunehmen und sich dort still zu verhalten.
Malen scheint eine Unmöglichkeit; nur dann und wann blitzt ein Zeichen auf, was wohl daher kommt, daß der Zugang vom flachen Diagramm zu jenem anderen Zustand – der Körperlichkeit – so eng ist.
In diesem Sinne ist Malen eher ein Besitzen als ein Darstellen.

Mitteilung des Künstlers im Ausstellungskatalog «12 Americans», The Museum of Modern Art, New York, 1956.

What is seen and called the picture is what remains—an evidence.
Even as one travels in painting towards a state of "unfreedom" where only certain things can happen, unaccountably the unknown and free must appear.
Usually I am on a work for a long stretch, until a moment arrives when the air of the arbitrary vanishes and the paint falls into positions that feel destined.
The very matter of painting—its pigment and spaces—is so resistant to the will, so disinclined to assert its plane and remain still.
Painting seems like an impossibility, with only a sign now and then of its own light. Which must be because of the narrow passage from a diagramming to that other state—a corporeality.
In this sense, to paint is a possessing rather than a picturing.

Statement by the artist in exhibition catalog "12 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Es ist mir nicht immer gegeben, zu wissen, wie meine Bilder «aussehen». Ich weiß, daß ich in einem Zustand der Spannung arbeite, hervor-

It is not always given to me to know what my pictures "look like". I know that I work in a tension provoked by the contradictions I find in

painting. I stay on a picture until a time is reached when these paradoxes vanish and conscious choice doesn't exist. I think of painting more in terms of the drama of this process than I do of "Natural" forces.
The ethics involved in "seeing", as one is painting—the purity of the act, so to speak—is more actual to me than preassumed images or ideas of picture structure. But this is half the story: I doubt if this ethic would be real enough without the "pull" of the known image for its own "light", its sense of "place".
It is like the impossibility of living entirely in the moment without the tug of memory. The resistance of forms against losing their identities, with, however, their desire to partake of each other, leads finally to a showdown, as they shed their minor relations and confront each other more nakedly. It is almost a state of inertia—these forms, having lived, possess a past and their poise in the visible present on the picture plane must contain the promise of change. Painting, then, for me, is a kind of nagging honesty, with no escape from the repetitious tug-of-war at this intersection.

From an unpublished letter to John I. H. Baur, Curator, Whitney Museum of American Art, New York, in reply to a questionnaire on the rôle of Nature in abstract art, 1957–58.

gerufen von den Widersprüchen, die ich im Malen finde. Ich bleibe bei einem Bild bis zu dem Augenblick, in dem diese Paradoxe verschwinden und bewußte Wahl nicht mehr existiert. Ich denke an Malen eher in der Form eines Dramas in diesem Prozeß als an das Spiel «natürlicher» Kräfte.
Die Ethik, die während des Malens im «Sehen» beschlossen liegt – die Reinheit des Aktes sozusagen–, ist wirklicher für mich als vorausbestimmte Gestalten oder Begriffe von Bildstrukturen. Aber dies ist nur die halbe Geschichte: Ich bin nicht sicher, ob diese Ethik genug Wirklichkeit besitzen würde ohne den «Drang», der erkannten Gestalt zu ihrem eigenen «Licht», zu ihrem Ort zu verhelfen. Es ist so unmöglich, wie ohne Erinnerung dem Augenblick zu leben. Der Widerstand der Formen gegen den Verlust ihrer Identität, verbunden mit dem Wunsch, aneinander teilzuhaben, führt schließlich zu einem Entscheidungskampf, nachdem sie sich der weniger wichtigen Beziehungen entledigt haben und sich nackt gegenüberstehen. Es ist fast ein Zustand der Bewegungslosigkeit – diese gelebten Formen besitzen eine Vergangenheit, und ihre balancierte Existenz auf der Bildfläche in der sichtbaren Gegenwart muß das Versprechen der Wandlung in sich enthalten. Malen ist daher für mich ein Akt eindringlicher Ehrlichkeit ohne Ausweg aus dem immerwährenden Kampf.

Aus einem unveröffentlichten Brief an John I. H. Baur, Curator, Whitney Museum of American Art, New York, als Antwort auf seinen Fragebogen über die Rolle der Natur in der abstrakten Kunst, 1957–58.

Grace Hartigan

Gide said an artist should want only one thing and want it constantly. I want an art that is not "abstract" and not "realistic"—I cannot describe the look of this art, but I think I will know it when I see it.
I no longer invite the spectator to walk into my canvases. I want a surface that resists, like a wall, not opens, like a gate.
I have found my "subject", it concerns that which is vulgar and vital in American modern life, and the possibilities of its transcendence into the beautiful. I do not wish to describe my subject matter, or to reflect upon it—I want to distill it until I have its essence. Then the rawness must be resolved into form and unity; without the "rage for order" how can there be art?

Statement by the artist for exhibition catalog "12 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Gide sagte einmal, ein Künstler sollte nur nach einer Sache streben – nach dieser aber ausdauernd. Ich will eine Kunst, die nicht «abstrakt» ist und nicht «realistisch» – ich kann das Aussehen dieser Kunst nicht beschreiben, aber ich glaube, ich werde sie erkennen, wenn ich sie sehe.
Ich lade den Beschauer nicht mehr ein, in meine Bilder einzutreten. Ich will eine Oberfläche, die widersteht wie eine Wand, sich nicht öffnet wie ein Tor.
Ich habe mein «Sujet» gefunden, es bezieht sich auf das Vulgäre und Vitale im modernen Leben Amerikas und auf die Möglichkeiten ihrer Umsetzung ins Schöne. Ich habe nicht den Wunsch, was mich erfüllt, zu beschreiben oder darüber nachzudenken – ich will es bis auf seine Essenz destillieren. Dann muß das Rohe in Form und Einheit verwandelt werden; wie könnte Kunst existieren ohne die «Wut zur Ordnung»?

Mitteilung der Künstlerin für den Ausstellungskatalog «12 Americans», The Museum of Modern Art, New York, 1956.

In Klines Bildern gelten Weiß und Schwarz als Farben – wie sie es seit Velásquez taten; daneben ist jedes Kolorit eliminiert. Er erfüllt die Abwesenheit oder Totalität der Farbbrechung mit dem Reichtum des Spektrums. Er erreicht es (wie in Willem de Koonings verwandten Abstraktionen aus den Jahren 1945–50) durch eine Gefühlsintensität, die gleichmäßig alle Farbe aus der Kunst auszubrennen scheint. Kline stellte mehrmals fest: «Das Weiß in meinen Bildern ist nicht negativer oder positiver Raum, sondern bedeutet dasselbe, wie das Schwarz». Es herrscht eine Gleichwertigkeit in der Kraft der Farbwerte ähnlich den geradlinigen Gleichgewichten Mondrians. Sie verleiht den Bildern eine leidenschaftliche Einheit und erhöht den Eindruck des Gleichklangs in der Bildgestalt. Kline ist daher im Recht, wenn er darauf besteht, daß seine Bilder nichts mit orientalischer Kalligraphie zu tun haben, mit der sie oft verglichen worden sind.

Aus der Besprechung einer Ausstellung von Franz Kline in der Janis Gallery, New York, von T(homas) B. H(ess), in Art News, Bd. 55, März 1956.

Franz Kline

In Kline's pictures, white and black count as colors—as they have done since Velásquez, but Kline eliminates all other hues. He endows the absence or totality of refraction with the range of the spectrum. This is achieved (as Willem de Kooning did in his related abstractions of around 1945–50) by an emotional intensity that seems evenly to burn all color out of art. The whites in Kline's paintings, as he has often pointed out, are not negative or positive spaces but mean the same thing as the blacks. There is an equivalence of force of values not unlike Mondrian's rectilinear equivalences. This makes the paintings passionately all of a piece and heightens the effects of simultaneity in the image. Thus Kline is right in insisting his pictures have nothing to do with Oriental calligraphy—to which they have often been compared.

From a review by T(homas) B. H(ess) of an exhibition by Franz Kline (New York, Janis Gallery), in Art News, vol. 55, March 1956.

Kunst scheint mich nie friedlich oder rein zu machen. Ich scheine immer in das Melodrama der Vulgarität verwickelt zu sein. Ich denke nicht an innen und außen – oder an Kunst im allgemeinen – als an eine Situation des Behagens. Ich weiß, daß irgendeine phantastische Idee existiert; aber wenn immer ich versuche an sie heranzukommen, verspüre ich ein Gefühl von Apathie und möchte mich hinlegen und schlafen. Einige Maler, ich inbegriffen, kümmern sich nicht darum, auf was für einem Stuhl sie sitzen. Es braucht nicht einmal ein bequemer zu sein. Sie sind zu nervös, um herauszufinden, wo sie sitzen sollten. Sie wollen nicht «modisch sitzen». Sie haben entdeckt, daß Malen – jede Art des Malens, jeder Stil des Malens –, um Malen zu sein –, heute eine Lebensweise ist, ein Stil des Lebens sozusagen. Darin liegt die Form des Ganzen. Gerade in seiner Nutzlosigkeit liegt seine Freiheit. Diese Künstler wollen nicht konform, sie wollen inspiriert sein ...
Jener Raum der Wissenschaft – der Raum der Physiker – fängt wirklich an mich zu langweilen. Ihre Brillen sind so dick, daß der Raum, durch sie gesehen, immer melancholischer wird. Es ist scheinbar kein Ende abzusehen für das Elend dieses Raums der Wissenschaftler. Alles, was er enthält, ist nichts als Billionen und Billionen von Stoffklumpen, heiß oder kalt, in der Dunkelheit umherschwebend nach einem großen Plan der Ziellosigkeit. Die Sterne, an die ich denke,

Willem de Kooning

Art never seems to make me peaceful or pure. I always seem to be wrapped in the melodrama of vulgarity. I do not think of inside or outside—or of art in general—as a situation of comfort. I know there is a terrific idea there somewhere, but whenever I want to get into it, I get a feeling of apathy and want to lie down and go to sleep. Some painters, including myself, do not care what chair they are sitting on. It does not even have to be a comfortable one. They are too nervous to find out where they ought to sit. They do not want to "sit in style". Rather, they have found that painting—any kind of painting, any style of painting—to be painting at all, in fact—is a way of living today, a style of living, so to speak. That is where the form of it lies. It is exactly in its use-lessness that it is free. Those artists do not want to conform. They only want to be inspired ...
That space of science—the space of the physicists—I am truly bored with by now. Their lenses are so thick that seen through them, the space gets more and more melancholy. There seems to be no end to the misery of the scientists' space. All that it contains is billions and billions of hunks of matter, hot or cold, floating around in darkness according to a great design of aimlessness.
The stars I think about, if I could fly, I could reach in a few old-fashioned days. But physicists' stars I use as buttons, buttoning up curtains of empti-

ness. If I stretch my arms next to the rest of myself and wonder where my fingers are—that is all the space I need as a painter.

From "What Abstract Art Means to Me", Symposium held Feb. 5, 1951 at The Museum of Modern Art and printed in the Bulletin, vol. XVIII, Spring, 1951.

würde ich in ein paar altmodischen Tagen erreichen können, wenn ich fliegen könnte. Aber die Sterne der Physiker gebrauche ich nur als Knöpfe, um die Vorhänge über der Leere zuzuknöpfen. Wenn ich meine Arme um mich herum ausstrecke und mich frage, wo meine Finger sind, dann habe ich den Raum, den ich als Maler brauche.

Aus "What Abstract Art Means to Me", Symposium vom 5. Februar 1951 im Museum of Modern Art, New York, und veröffentlicht im Bulletin Bd. XVIII, Museum of Modern Art, New York, Frühjahr 1951.

Robert Motherwell

When my generation of "abstract" painters began exhibiting ten years ago, we never expected a general audience, not at least one that would make its presence obvious to us. After many years of genre painting in this country, and the great imports coming from Europe, it would have been unreasonable for us to expect one, no matter what we did; and yet an audience was there all the time, as it was for the cubists in their own time ... Ten years ago, it seemed that we were embarked upon a solitary voyage, undertaken, I think—in regard to painting—in the belief that "the essence of life is to be found in the frustrations of the established order". We were trying to revise modern painting in relation to some of its obvious frustrations, so that painting would represent our sense of reality better. This general tendency each of us followed in his own way ...
I believe that painters' judgments of painting are first ethical, then aesthetic, the aesthetic judgments flowing from an ethical context ... Sören Kierkegaard, who did not value painting, was nevertheless very much aware of this distinction in his general analysis of existence. In quite another context, he wrote, "If anything in the world can teach a man to venture, it is the ethical, which teaches to venture everything for nothing, to risk everything, and also therefore to renounce the flattery of the world-historical ... the ethical is the absolute, and in all eternity the highest value."
...Venturesomeness is only one of the ethical values respected by modern painters. There are many others, integrity, sensuality, sensitivity, knowingness, passion, dedication, sincerity, and so on which taken altogether represent the ethical background of judgment in relation to any given work of modern art.
... One has to have an intimate acquaintance with the language of contemporary painting to be able to see the real beauties of it; to see the ethical background is even more difficult. It is a question of consciousness ...

Als die «abstrakten» Maler meiner Generation vor zehn Jahren auszustellen begannen, hatten wir überhaupt nicht an ein allgemeines Publikum gedacht, auf jeden Fall an keines, das uns seine Anwesenheit bemerkbar machen würde. Nach all den Jahren der Genre-Malerei in diesem Lande und nach dem europäischen Import wäre es unvernünftig von uns gewesen, was immer wir auch taten, ein Publikum zu erwarten; und trotzdem war während all dieser Zeit ein Publikum vorhanden, gerade wie die Kubisten in ihrer Zeit eins hatten ... Vor zehn Jahren erschien es uns, als hätten wir eine einsame Reise angetreten. Was das Malen betrifft, bin ich der Überzeugung, daß «die Essenz des Lebens in der Vereitelung der bestehenden Ordnung liegt». Wir versuchten, die moderne Malerei im Hinblick auf einige ihrer offensichtlichen Hemmungen zu revidieren, so daß Malen unserem Begriff der Realität besser entspräche. Jeder von uns folgte dieser allgemeinen Richtung auf seine eigene Weise ...
Ich glaube daran, daß Urteile von Malern über Malerei zunächst ethisch und erst dann ästhetisch sind, da ästhetische Urteile dem ethischen Zusammenhang entspringen ... Sören Kierkegaard, der der Malerei keinen Wert beimaß, war sich immerhin in seiner allgemeinen Analyse der Existenz dieser Unterscheidung völlig bewußt. In ganz anderem Zusammenhang schrieb er: «Wenn irgend etwas in der Welt den Menschen lehrt zu wagen, so ist es Ethik, die lehrt, alles für nichts zu wagen, alles zu riskieren und daher auch auf die Schmeichelei des Weltgeschichtlichen zu verzichten ... Das Ethische ist das Absolute und in alle Ewigkeit der höchste Wert ...»
Wagemut ist nur einer der vom modernen Maler respektierten ethischen Werte. Es gibt viele andere: Integrität, Sinnlichkeit, Empfindungskraft, Leidenschaft, Hingabe, Aufrichtigkeit usw., die alle zusammengenommen den ethischen Hintergrund für ein Urteil in bezug auf jegliches Werk der modernen Kunst bilden ...

Man muß eine intime Vertrautheit mit der Sprache zeitgenössischer Kunst haben, um die wirklichen Schönheiten in ihr erkennen zu können; den ethischen Hintergrund zu erfassen, ist noch viel schwieriger. Es ist eine Frage des Bewußtseins ... Ohne ethisches Bewußtsein ist der Maler nur ein Dekorateur. Ohne ethisches Bewußtsein ist das Publikum nur sinngefangen, ein Publikum von Ästheten.

Aus den Bemerkungen des Künstlers in einem Symposium «The Creative Artist and His Audience», veröffentlicht in Perspectives U.S.A. Nr. 9, Herbst 1954, mit Genehmigung der Intercultural Publications, Inc., 333 Sixth Avenue, New York 14, New York.

Without ethical consciousness, a painter is only a decorator.
Without ethical consciousness, the audience is only sensual, one of aesthetes.

From a statement by the artist in a Symposium, "The Creative Artist and His Audience", Perspectives USA, No. 9, Autumn 1954, copyright Intercultural Publications, Inc.

Barnett Newman

Es ist genau dieses Todesbild, dieses in den Krallen der Geometrie Gefangensein, dem man zu begegnen hat.
In einer Welt von Geometrie wird die Geometrie selbst zu unserer moralischen Krise. Diese wird nicht mit einem aufgepulverten Fußtritt behoben werden können, sondern allein durch die Antwort einer totalen Nicht-Geometrie. Wenn wir nicht den Mut aufbringen, eine neue «Gestalt», begründet auf neuen Prinzipien, zu entdecken, besteht keine Hoffnung auf Freiheit.
Wer kann daher wirklich den ästhetischen Scheinkrieg ernst nehmen, den die Kunstjournalisten und ihre Künstlerfreunde mit ihren armseligen Tobsuchtswaffen einer Tingel-Tangel-Tänzerin gegen die neue Pyramide führen – während sie selbst darin unter dem Baldachin sitzen?
Es ist mir völlig klar, daß die Kunst des ersten Weltkrieges mit ihren Prinzipien der Geometrie – die sie mit dem 19. Jahrhundert verknüpfen – weder irgendeine Beziehung zu meinen Bildern hat, noch eine Grundlage für sie bildet. Kubismus oder Purismus zu verwerfen, kommen sie von Picasso oder von Mondrian her, um sich mit dem Collagen-Schema frei-assoziierter Formen von Miró oder Malevich abzufinden, bedeutet nur, in die gleiche geometrische Falle zu geraten. Allein in einer Kunst, die frei ist von den geometrischen Prinzipien des ersten Weltkrieges, allein in einer Kunst der Nicht-Geometrie kann etwas Neues beginnen.
Freilich kann ich dieses Neue weder im Bau einer Wand von Lichtern noch in der toten Unendlichkeit des Schweigens finden, auch nicht im Akt des Malens, wenn er ein Instrument reiner Energie ist, voll hohler biologischer Rhetorik.
Malen ist wie Leidenschaft, eine lebende Stimme, die ich unbehindert sprechen lassen muß, wenn ich sie höre.

Mitteilung des Künstlers für die gegenwärtige Ausstellung, 1958.

It is precisely this death image, the grip of geometry that has to be confronted.
In a world of geometry, geometry itself has become our moral crisis. And it will not be resolved by jazzed-up kicks but only by the answer of no-geometry of any kind. Unless we face up to it and discover a new image based on new principles, there is no hope for freedom.
Can anyone, therefore, take seriously the mock aesthetic war that the art journalists and their artist friends have been waging against the new Pyramid—while they sit in it under a canopy of triangulation—with their feeble frenzy-weapons of the hootchy-cootchy dancer?
Irealize that my paintings have no link with nor any basis in the art of World War. I with its principles of geometry — that tie it nito the nineteenth century. To reject Cubism or Purism, whether it is Picasso's or Mondrian's only to end up with the collage scheme of free associated forms, whether it is Miró's or Malevich's is to be caught in the same geometric trap. Only an art free from any of the geometry principles of World War I, only an art of no-geometry can be a new beginning.
Nor can I find it by building a wall of lights; nor in the dead infinity of silence; nor in the painting performance, as if it were an instrument of pure energy full of a hollow biologic rhetoric.
Painting, like passion, is a living voice, which when I hear it, I must let speak, unfettered.

Statement by the artist for the present exhibition, 1958.

Jackson Pollock

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West ... When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

From a statement by the artist in *Possibilities*, I, Winter 1947/8, ("Problems of Contemporary Art", No. 4, copyright Wittenborn Inc.).

Meine Malerei kommt nicht von der Staffelei. Fast nie ziehe ich eine Leinwand auf, bevor ich male. Ich hefte lieber die lose Leinwand an eine harte Wand oder auf den Boden. Ich brauche den Widerstand einer harten Fläche. Auf dem Boden fühle ich mich mehr zu Hause. Ich fühle mich näher, mehr als Teil des Bildes, da ich auf diese Weise um es herumgehen, von allen vier Seiten daran arbeiten und wörtlich im Bilde sein kann. Darin besteht eine Verwandtschaft mit der Methode der indianischen Sandmaler an der Westküste.

Wenn ich in meinem Bilde bin, weiß ich nicht, was ich tue. Nur nach einer gewissen Zeit des «Bekanntwerdens» sehe ich, um was es sich gehandelt hat. Ich habe keine Angst, Veränderungen vorzunehmen, die Gestalt zu zerstören, denn das Bild hat sein eigenes Leben. Ich versuche, es hervorkommen zu lassen. Nur wenn ich den Kontakt mit dem Bilde verliere, ist das Resultat ein Gewirr. Andernfalls herrscht reine Harmonie, ein leichtes Geben und Nehmen, und das Bild kommt gut heraus.

Aus einer Mitteilung des Künstlers in *Possibilities* I, Winter 1947/8 («Problems of Contemporary Art» Nr. 4, Copyright Wittenborn Inc.).

The attention focused on his immediate qualities —the unconventional materials and method of working, the scale and immediate splendor of much of his work—has left largely untouched the forces that compel him to work in the manner that he does. Why the tension and complexity of line, the violently interwoven movement so closely knit as almost to induce the static quality of perpetual motion, the careful preservation of the picture's surface plane linked with an intricately rich interplay upon the canvas, the rupture with traditional compositional devices that produces, momentarily, the sense that the picture could be continued indefinitely in any direction?

His painting confronts us with a visual concept organically evolved from a belief in the unity that underlies the phenomena among which we live. Void and solid, human action and inertia, are metamorphosed and refined into the energy that sustains them and is their common denominator. An ocean's tides and a personal nightmare, the bursting of a bubble and the communal clamor for a victim are as inextricably meshed in the coruscation and darkness of his work as they are in actuality. His forms and textures germinate, climax and decline, coalesce and dissolve across the canvas. The picture surface, with no depth of recognizable space or sequence of known time, gives us the never ending present. We are pre-

Die Aufmerksamkeit, die sich auf seine mehr offensichtlichen Qualitäten gerichtet hat – die Unkonventionalität seines Materials und seiner Arbeitsmethoden, der Maßstab und unmittelbare Reichtum vieler seiner Bilder – hat die Kräfte weitgehend unberührt gelassen, die ihn zwingen, so zu arbeiten, wie er es tut. Warum diese Spannung und Kompliziertheit der Linie, die wild durchflochtene Bewegung, so eng verwoben, daß sie fast die statische Qualität eines Perpetuum mobile erreicht, die vorsichtige Bewahrung der Bildebene verbunden mit einem reich verzweigten Durcheinanderspiel auf der Leinwand, der Bruch mit traditionellen Kompositionsgesetzen, der für einen Augenblick das Gefühl hervorruft, als ob das Bild in jeder Richtung endlos fortgesetzt werden könnte?

In seiner Malerei stehen wir visuellen Begriffen gegenüber, die sich organisch aus dem Glauben an die Phänomene entwickeln, zwischen denen wir leben. Leere und Dichte, Aktivität und Untätigkeit verwandeln und verfeinern sich zu der Urenergie, die ihre gemeinsame Triebkraft ist. Das Fluten des Meeres, ein persönlicher Albdruck, das Platzen einer Luftblase oder das Gebrüll des Volkes nach einem Opfer sind so unentwirrbar verstrickt in das Funkeln und die Dunkelheit seines Werkes, wie sie es in Wirklichkeit sind. Seine Formen und Oberflächenwerte kei-

men, reifen und vergehen, wachsen zusammen und lösen sich auf der Leinwand. Die Bildebene, ohne Tiefe eines erkennbaren Raumes und ohne Folge meßbarer Zeit, gibt uns die nie endende Gegenwart. Wir stehen vor der Sichtbarmachung jener unbarmherzigen Vertröstung – am Ende ist das Beginnen.

Neue Visionen verlangen neue Techniken: Pollocks Gebrauch unerwarteter Materialien und Größenverhältnisse ist das direkte Resultat seiner Vorstellungen und der organischen Intensität, einer Intensität, die in der vollständigen Identifizierung des Künstlers mit seinem Werk beruht und den Zufall ausschließt.

Aus einer Einführung zu Jackson Pollock von Alfonso Ossorio im Ausstellungskatalog «15 Americans», The Museum of Modern Art, New York 1952.

sented with a visualization of that remorseless consolation—in the end is the beginning.

New visions demand new techniques: Pollock's use of unexpected materials and scales is the direct result of his concepts and of the organic intensity with which he works, an intensity that involves, in its complete identification of the artist with his work, a denial of the accident.

From a statement on Pollock by Alfonso Ossorio in exhibition catalog "15 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Mark Rothko

Rothkos Entwicklung ist durch den konsequenten Verzicht auf Kompliziertheit und Verwicklung der Form gekennzeichnet. Von seinen frühen expressionistischen Werken, über die surrealistischen Gebilde und Phantasien, über Pflanzenleben und Mollusken unter Wasser zu den monotonen Aquarellzeichnungen hat seine Entwicklung in jedem neuen Stadium ein anderes visuelles Element aufgegeben, um ein spirituelles zu gewinnen. In den späten vierziger Jahren fingen seine Unterwasserformen an, ihre Umrisse zu verlieren, und Farbflächen, die noch immer an eine submarine Existenz erinnerten, begannen auf breitformatigen Leinwänden zu erscheinen. Die Farbflächen wurden größer, verwandter im Farbwert, leuchtender im Ton. Sie verloren ihre biomorphe Gestalt und begannen, sich in verschwimmenden, würdevollen und rechtwinkligen Formationen zu gruppieren. Seine Bilder wurden vertikal, obgleich sie ihren aus der Breite entwickelten Charakter beibehielten. Die Formationen fuhren fort, sich zu vergrößern, gegenseitig in das benachbarte Gebiet einzudringen; Ränder verschwanden, sobald sie sich berührten und überschnitten, bis zuletzt die Formen in seinen heutigen Werken größer wurden als die Leinwand, ihre Begrenzung liegt außerhalb, und was bleibt, ist einfach der Prozeß der Ausdehnung.

Aus: «Kline and Rothko: Two Americans in Action», von Elaine de Kooning, 1958 Art News Annual Christmas Edition.

Rothko's development has been consistently accomplished through the exclusion of intricacies of form. From his early Expressionist paintings, through Surrealist images, fantasies of undersea plant-life and cephalopods, monotone wash-drawings, his development has, at each new stage, abandoned some visual element to gain a spiritual one. In the late 'forties, his undersea forms began to lose their contours, and patches of color, still suggesting a submarine existence, began to appear on horizontal canvases. The patches became larger, closer in value, more luminous in hue. They lost their biomorphic shapes and began to arrange themselves in hazy, dignified, rectangular formations. His canvases became vertical although retaining their horizontal souls. The formations continued to grow in size, expanding into each other's territory; edges disappeared as they met and overlapped, until, finally, in his present work, it is as though the shapes got bigger than the canvas—their boundaries are outside it—and what is left is simply the process of expansion.

From Elaine de Kooning, "Kline and Rothko: Two Americans in Action", 1958 Art News Annual.

Die Entwicklung im Werk eines Malers, in der Zeit, von Punkt zu Punkt schreitend, wird in der Richtung zur Klarheit liegen, zur Eliminierung aller Hindernisse führen, die zwischen dem Maler und der Idee und zwischen der Idee und dem

The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles,

I give (among others) memory, history or geometry, which are swamps of generalization from which one might pull out parodies of ideas (which are ghosts) but never an idea in itself. To achieve this clarity is inevitably, to be understood.

From a statement by the artist in exhibition catalog "15 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Betrachter liegen. Als Beispiele solcher Hindernisse führe ich unter andern Gedächtnis, Geschichte oder Geometrie an, die Sümpfe von Verallgemeinerungen sind, aus denen man vielleicht Parodien von Ideen, Phantomen gleich, herausziehen kann, aber niemals Ideen selber. Diese Klarheit erreicht zu haben, heißt, unvermeidbar, verstanden zu werden.

Aus einer Mitteilung des Künstlers im Ausstellungskatalog «15 Americans», The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Theodoros Stamos

Considering that so much has been and will be written on art, in the last analysis, painting at its best consists of truth to one's paint, to one's self and one's time, and most of all to one's God and one's dream.

Statement by the artist for the present exhibition, 1958.

Soviel ist über Kunst geschrieben worden und wird noch geschrieben werden, aber zuletzt besteht das beste Malen in Treue zu sich selbst, seinen Farben und seiner Zeit und vor allem zu seinem Gott und seinem Traum.

Mitteilung des Künstlers für die gegenwärtige Ausstellung, 1958.

Clyfford Still

From the most ancient times the artist has been expected to perpetuate the values of his contemporaries. The record is mainly one of frustration, sadism, superstition, and the will to power. What greatness of life crept into the story came from sources not yet fully understood, and the temples of art which burden the landscape of nearly every city are a tribute to the attempt to seize this elusive quality and stamp it out ...
We are now committed to an unqualified act, not illustrating outworn myths or contemporary alibis. One must accept total responsibility for what he executes. And the measure of his greatness will be in the depth of his insight and his courage in realizing his own vision.
Demands for communication are both presumptuous and irrelevant. The observer usually will see what his fears and hopes and learning teach him to see. But if he can escape these demands that hold up a mirror to himself, then perhaps some of the implications of the work may be felt.

From a letter by the artist dated February 5, 1952, quoted in exhibition catalog "15 Americans", The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Zu allen Zeiten hat man vom Künstler erwartet, daß er die Qualitäten seiner Zeitgenossen verewige. Der Bericht, den die Geschichte entrollt, spricht in der Hauptsache von Unterdrückung, Sadismus, Aberglauben und vom Willen zur Macht. Was sich an Größe des Lebens in diese Geschichte hineingeschlichen hat, kam aus Quellen, die noch immer nicht völlig aufgeschlossen sind, und die Tempel der Kunst, die die Landschaft fast einer jeden Stadt verunstalten, sind ein Tribut an den Versuch, dieses so flüchtige Etwas zu fangen und auszurotten ...
Wir sind heute zu einem unbedingten Akt verpflichtet und nicht dazu, abgenutzte Mythen oder zeitgenössische Alibis zu illustrieren. Man muß totale Verantwortlichkeit übernehmen für das, was man ausübt. Und das Maß der Größe wird in der Tiefe der Einsicht und im Mut zur Verwirklichung der eigenen Vision bestehen.
Das Streben nach Gedankenaustausch ist zugleich anmaßend und belanglos. Der Betrachter wird gewöhnlich sehen, was ihn seine Ängste, seine Hoffnungen und seine Erziehung zu sehen gelehrt haben. Aber falls es gelingt, diesen Anforderungen zu entgehen, die einen Spiegel vor das Selbst halten, dann kann vielleicht etwas von dem tieferen Sinn des Werkes gefühlt werden.

Aus einem Brief des Künstlers, datiert 5. Februar 1952, zitiert im Ausstellungskatalog «15 Americans», The Museum of Modern Art, 1952.

Bradley Walker Tomlin

Formulation of belief has a way of losing its brightness and of fencing one in. The artist having found, and publicly declared, what seem to be the answers, will then in all likelihood swear to protect them, as if upon oath, since stated beliefs, like certificates in the anterooms of practi-

Die Formulierung eines Glaubens birgt die Gefahr, daß dieser an Glanz verliert und Einschränkungen unterworfen wird. Nachdem der Künstler die scheinbaren Antworten gefunden und öffentlich proklamiert hat, wird er sie, gleichsam unter Eid, zu beschützen versuchen. Verkündeter

Glaube berechtigt, eine voraussagbare Handlung zu begehen, wie sie die Diplome in den Vorzimmern der Anwälte gestatten. Doch Zweifel schleichen sich ein; man schaut sich die alten Diplome näher an und spekuliert über die Zeitgarantie, mit der die Behörden die Tollkühnheit hatten, sie zu versehen ...

Wenn der Betrachter tief bewegt von einem Bilde sagt, daß der Künstler ihn überzeugt habe, kann man von wirklicher Malerei sprechen. Man kann an Bilder glauben wie an Wunder, denn Bilder wie Wunder besitzen eine innere Logik, die unausweichlich ist. Das wiederum bedeutet, daß man an das Ereignis post factum glaubt, was nichts anderes bedeutet, als an das Konkrete zu glauben.

An was glaubt der Künstler selber, dem es gelang, ein Wunder zu schaffen? Fühlt er jetzt, daß er jene Klarheit erreicht hat, die ihm in Zukunft erlaubt, die Aufgabe der Leinwand ohne Schmerz zu lösen? Seine Absichten sind höchstwahrscheinlich klar; man kann an die Realität von Absichten, gute oder schlechte, glauben. Ist man aber sicher, daß in verschiedenen Situationen die Absichten identisch sind? Findet der Künstler, daß die scheinbar mühelose Struktur, die er mit völliger Klarheit entwickelt hat, ihm bei dem Versuch der Wiederholung zu entweichen scheint – daß trotz der Erschaffung von Meisterwerken die Kunst selbst unendlich geheimnisvoll bleibt und das entstehende Werk gleichsam eine Art von Kleiderständer in der Vorhalle ist, an dem verschiedene fein gewobene Kleidungsstücke aufgehängt sind, schäbig-elegante Jacken und alte Hüte, ausgebeult durch langes Tragen? Dem Abbild seines eigenen Gemüts gegenüberstehend, sagt er sich: Es ist wenigstens meins. Doch die Jacke, in die er hineinschlüpft, paßt ihm nicht mehr ganz. Regenschirme und alte Spazierstöcke fallen klappernd auf den Boden.

Unveröffentlichte Mitteilung, geschrieben 1950 vermutlich für Modern Artists in America Bd. II (Herausgeber: Robert Motherwell).

tioners, imply the authority to pursue a predictable course of action. Doubts, however, creep in. One peers at the old diplomas more closely, speculating vaguely as to the guarantee in time the authoritative body might have had the temerity to fix upon ...

Moved deeply by a painting, the spectator may say, the artist has convinced me. This is really painting, it is the way it should be done. One can believe in paintings, as one can believe in miracles, for paintings, like miracles, possess an inner logic which is inescapable. But this again is to believe after the fact, which is merely to believe in the concrete.

What does the artist himself believe in having produced his miracle? Does he feel that he is now in clear, that in the future the canvases will be solved without pain. His intentions presumably are clear and it is possible to believe in the reality of intentions, good or bad. Can one be sure however, that in different situations, intentions can be identical. Does the artist find that the seemingly effortless structure, which he has evolved with total clarity, tends on repetition to escape him. That in spite of the production of masterpieces, art itself remains infinitely mysterious and that the work in progress is merely a kind of hall rack on which he has hung various nicely woven articles of clothing: jackets shabbily elegant, old hats battered to his image. Confronted by the cast of his own mind he says, it is at least mine. Yet the jacket he has slipped into binds slightly under the armpits. Umbrellas and old walking sticks clatter to the floor.

Unpublished statement, presumably written in 1950 for Modern Artists in America, vol. II (Robert Motherwell, editor).

Bradley Tomlin lebte wie seine Bilder in einem spannungsgeladenen und zeitweise gefährdeten Gleichgewicht, unter dem er ein qualvolles Bewußtsein für Alternativen verbarg. Sein Ton, gedämpft und gleichmäßig abgestumpft, konnte zuweilen in Mutwilligkeit umschlagen.

Lange der altgewohnten und verwelkten Erfahrungen überdrüssig und doch zugleich durch seinen Sinn für Proportion gebunden, war seine Spontaneität schwer bezahlt. Was sie ihn gekostet haben, bezeugt das wiederholte Über-

Bradley Tomlin, like his paintings, possessed a tensile—and at times precarious—balance that covered an anguished sense of alternatives. His tone, muted, graded, could change to caprice. Wearied by the already experienced and the flaccid, yet bound by a gift of proportion, his spontaneity was earned. The reworked and scored painting surface gradually exposed vein and nerve, and this was the cost. The stroke, which tends to leap, is nevertheless held on the plane—like the seal on a letter. Since his temperament

insisted on the impossible pleasure of controlling and being free at the same moment, his plasticity and its demands are quickening.

Tomlin's passion did not distort the surface: an innate feeling for amounts prevented him from becoming an "expressionist". Often wry, he never lost his fineness of edge. In the more "intimate" or "written" paintings thought became the hand, releasing lean rhythms that did not forget the resistance of an earlier cubist space. By choice denying himself certain luxuries of color, he would use, perhaps, a drab olive, a mustard, an old white.

An heraldic elegy is his form, and this elegance is as nimble as it is grave.

Note on the artist by Philip Guston in exhibition catalog "Bradley Walker Tomlin", Whitney Museum of American Art, New York, 1957.

arbeiten und Abschaben der Malfläche, die nach und nach Adern und Nerven offenbarte. Der Pinsel, der springen wollte, war trotzdem an die Fläche gebunden wie das Siegel an den Brief. Da sein Temperament auf dem fast unmöglichen Genuß bestand, zu gleicher Zeit kontrolliert und frei zu sein, ist seine Plastizität und das, wonach sie strebt, mit vibrierendem Leben erfüllt.

Tomlins Leidenschaft entstellte nicht die Oberfläche: ein eingeborenes Gefühl für Quantitäten hielt ihn davor zurück, «Expressionist» zu werden. Oft frei im Spiel, verlor er doch nie die Finesse seiner Schärfe. In den mehr «intimen» oder «geschriebenen» Bildern lenkte das Denken die Hand; es entstanden jene herben Rhythmen, die an den Widerstand des kubistischen Raums gemahnen. Aus freier Wahl, sich den Luxus eines gewissen Farbreichtums versagend, gebrauchte er vielleicht ein mattes Olivgrün, ein Senfgelb oder ein altes Weiß.

Seine Form ist die einer heraldischen Elegie, und diese Eleganz ist ebenso leichtfüßig, wie sie ernsthaft ist.

Bemerkungen über den Künstler von Philip Guston im Ausstellungskatalog «Bradley Walker Tomlin», Whitney Museum of American Art, New York, 1957.

Jack Tworkov

My hope is to confront the picture without a ready technique or a prepared attitude—a condition which is nevertheless never completely attainable; to have no program and, necessarily then, no preconceived style. To paint no Tworkovs. It does not mean I can face the canvas with an empty head and an empty heart. In such an event I go to sleep. Does one not need to put limits around oneself to keep from being overwhelmed by the stream of art? The fashioned person is already limited enough—the hope is to be fashioned by the work. The task of the painting is to discover and squeeze out, from all the forces streaming through it, all that is not necessary. Such impurities as remain are finally present to lend coherence to the process.

I am against the negativism which intellectuals foster that every advance, even where that is not simply an illusion, takes place in an atmosphere of quarrel with the past, and dissidence from the present. But I abhor the adulators, the masochistic art-victims on their knees to "great masters". Their chief passion is to put everything in chains.

I offer to thoughtful artists this quotation: "The man who reduces (the) encounter between the cosmos of history and its eternally new chaos, between Zeus and Dionysos, to the formula of

Ich hoffe, dem Bild ohne fertige Technik oder geplante Haltung gegenüberzutreten – eine Bedingung, die jedoch nie vollkommen erreichbar ist –, kein Programm zu haben und folglich keinen vorher überlegten Stil, kurz: keinen Tworkov zu malen. Das heißt nicht, der Leinwand mit leerem Kopf oder Herzen zu begegnen. Wenn das geschieht, würde ich einschlafen. Muß man nicht Grenzen um sich herum ziehen, um nicht vom Strom der Kunst überwältigt zu werden? Der ganze Mensch ist schon begrenzt genug; man kann hoffen, vom Werk selbst gestaltet zu werden. Es ist die Aufgabe des Bildes, unter all den Kräften, die es durchströmen, all das zu entdecken und herauszudrängen, was nicht notwendig ist. Was an Unreinheiten bleibt, ist letzten Endes da, um dem Prozeß Zusammenhang zu verleihen.

Ich bin gegen die negative Ansicht von Intellektuellen, die vorgeben, daß jeder Fortschritt, selbst der, der nicht bloß eine Illusion ist, in einer Atmosphäre von Kampf mit der Vergangenheit und Zwietracht mit der Gegenwart stattfindet. Aber ich verabscheue die Verehrer, die masochistischen Kunstopfer, die vor den «großen Meistern» auf den Knien liegen. Ihre Hauptleidenschaft ist, alles in Ketten zu legen.

Für nachdenkliche Künstler zitiere ich dieses:

«Der hat diesen Vorgang der Begegnung zwischen dem Kosmos der Geschichte und ihrem ewig neuen Chaos, zwischen Zeus und Dionysos, nie im Geist geschaut, der ihn auf die Formel des 'Antagonismus von Vätern und Söhnen' reduziert; Vater Zeus steht nicht für eine Welt, für die olympische, geformte – die Geschichtswelt steht der Generation gegenüber, welche die immer wieder geschichtslose Naturwelt ist.»*

Aus einer Mitteilung des Künstlers im Katalog einer Ausstellung seiner Bilder, Stable Gallery, New York, 1957.
* Aus: Martin Buber, «Reden über Erziehung», Verlag Lambert Schnelder, Berlin, 1926.

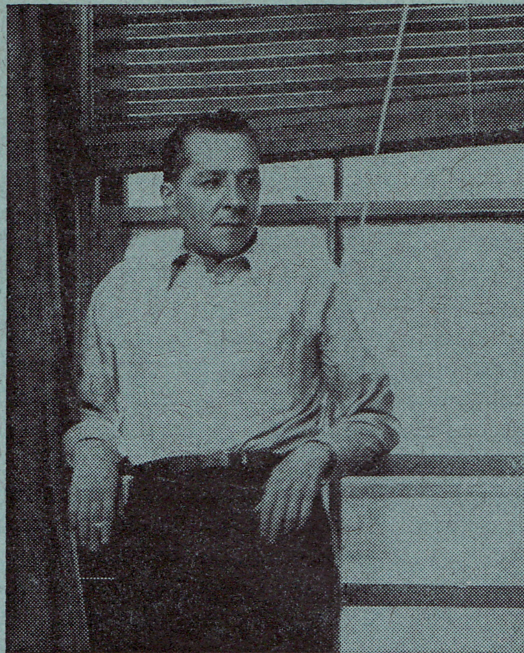
the 'antagonism between fathers and sons', has never beheld it in his spirit. Zeus the Father does not stand for a generation but for a world, for the Olympic, the formed world; the world of history faces a particular generation, which is the world of nature renewed again and again, always without history."*

From a statement by the artist for the catalog of an exhibition of his paintings, Stable Gallery, New York, 1957.
* From Martin Buber, "Between Man and Man", London, The Macmillan Company, 1947.

Zu den Biographien

Die Daten, die in den biographischen Notizen über jeden Künstler enthalten sind, stammen aus den verläßlichsten Quellen, über die wir verfügen konnten, und wurden wenn immer möglich mit dem Künstler selbst überprüft. Einzelausstellungen aller Künstler wurden in die Liste aufgenommen. Ferner werden genannt die wichtigsten Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten, in welchen die Künstler mit zwei oder mehr Werken vertreten waren. Gruppenausstellungen außerhalb der Vereinigten Staaten sind aufgeführt, auch wenn der Künstler nur mit einem einzigen Werk darin vertreten war.
Die meisten Lebensdaten verweisen auf das «WPA Federal Art Project», eine Institution, die von der amerikanischen Regierung im Jahre 1935 errichtet wurde, um die Arbeitslosigkeit im Gefolge der großen Depression zu bekämpfen.

William Baziotes



1912 in Pittsburgh, Pennsylvania, geboren. Wächst in Reading, Pennsylvania, auf. 1933 geht er nach New York und studiert bis 1936 an der National Academy of Design. 1936–38 arbeitet er am WPA Federal Art Project New York, ist als Lehrer tätig und von 1938–41 als freier Maler. 1948 gründet er mit Motherwell, Newman und Rothko die Gruppe «Subjects of the Artist», East 8th Street, New York, aus welcher der sich wöchentlich vereinigende «Club» avantgardistischer Künstler entsteht. 1949–52 Lehrer an der Brooklyn Museum Art School in New York und an der New York University, von 1950–52 am People's Art Center of The Museum of Modern Art und von 1952 bis heute am Hunter College in New York. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1944 Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York; 1947 Galerie Maeght, Paris; 1946–48, 1950–54, 1956, 1958 in der Kootz-Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1952 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York. 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1947 Kootz Gallery Group, Galerie Maeght, Paris; 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1953 Amerikanischer Pavillon an der II. Biennale São Paulo. 1954 Amerikanische Beteiligung an der Tenth Inter-American Conference, Caracas; 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien, Belgrad).

1 Zwerg 1947

Öl auf Leinwand, 106,7 x 91,7
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (A. Conger Goodyear-Fonds)

2 Urlandschaft* 1953

Öl auf Leinwand, 152,4 x 182,9
Leihgabe des Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania (Samuel S. Fleisher Art Memorial)

3 Pompeji 1955

Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Frau Louise Smith-Fonds)

4 Rote Landschaft 1957

Öl auf Leinwand, 183,5 x 153
Leihgabe des Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota (Bigelow-Fonds)

5 Wirbelwind 1957

Öl auf Leinwand, 152,4 x 183,5
Leihgabe von Tom Slick, San Antonio, Texas



George Cup

1930 in Heßlingen (heute Wolfsburg) unter dem Namen Georg Anton Kupsch geboren. 1936 emigriert seine Familie nach New York. 1950 - 1953 studiert er an der Cooper Union School of Art and Architecture, 1954 - 1955 am Art Students League in New York, wo er seinen Arbeitspartner Steve Elliott kennenlernt. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1954 Egan Gallery, New York; 1955 – 56 Period Gallery, New York ; 1957 Betty Parsons Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1952 Pollard Gallery, Seattle; 1953 Area Arts, San Francisco; 1955-56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1955-56 Modern Art in The United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien, Belgrad).

6 # 54 1954
Öl auf Leinwand, 209,6 x 223,5
Leihgabe der Egan Gallery, New York

7 # 34 1955
Öl auf Leinwand, 154,9 x 146,1
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Geschenk von Frau Jane Barchols)

8 # 12 1956
Öl auf Leinwand, 169,6 x 177,2
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York

9 # 87 1957
Öl auf Leinwand, 201 x 186,8
Leihgabe der Betty Parsons Gallery, New York

10 # 26 1958 *
Öl auf Leinwand 112,6 x 158,3
Leihgabe der Betty Parsons Gallery, New York

Sam Francis



1923 in San Mateo, California, geboren. Studien an der University of California, Berkeley, von 1941 bis 1943; B.A. 1949, M.A. 1950. 1943–45 Kriegsdienst in der Air Force. 1945 beginnt er in San Francisco zu malen und geht 1950 nach Paris. Geht 1957 nach Japan, um Wandbilder für die Sofu School of Flower Arrangements in Tokio zu malen. Lebt in Paris.

Einzelausstellungen: 1952 Galerie Nina Dausset, Paris; 1955–56 Galerie Rive Droite, Paris; 1956 und 1957 Martha Jackson Gallery, New York; 1957 Gimpel Fils, London; 1957 Kornfeld und Klipstein, Bern; 1957 Toyoko Department Store Gallery, Tokyo; 1957 Osaka.
Beteiligung an Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten: 1956 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York.
Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1950 Salon de Mai, Paris; 1951 Galerie Nina Dausset, Paris; 1952 Signifiants de l'Informel, Studio Paul Facchetti, Paris (organisiert von Michel Tapié); 1953 Un Art Autre, Studio Paul Facchetti, Paris (organisiert von Michel Tapié); 1953 Opposing Forces, Institute of Contemporary Art, London; 1954 Galerie Rive Droite, Paris; 1954 und 1955 Galleria Spazio, Rom; 1955 Tendances Actuelles, Kunsthalle Bern; 1955 Gallery Samlaren, Stockholm; 1957 in neun Städten Japans, amerikanische Vertretung an der Fourth International Art Exhibition (erhält einen der fünf Preise, die an nichtjapanische Künstler verliehen werden); 1957 Exploration of Paint, Arthur Tooth and Sons Ltd., London; 1957 New Trends in Painting, Arts Council Gallery, London.

11 Großes Rot (1953)
Öl auf Leinwand, 302,2 x 193
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Geschenk von Herrn und Frau David Rockefeller)

12 Schwarz in Rot (1953)
Öl auf Leinwand, 195,6 x 130,2
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Blanchette Rockefeller-Fonds)

13 Blau und Schwarz* (1954)
Öl auf Leinwand, 195,6 x 130,8
Leihgabe von E. J. Power, London

14 Arcueil (1956)
Öl auf Leinwand, 208,2 x 194,2
Leihgabe der Martha Jackson Gallery, New York



1905 geboren in Hayotz Dzore, Türkisch-Armenien. Wandert während des ersten Weltkrieges nach Russisch-Transkaukasien aus. 1916–18 Studien am Polytechnikum Tiflis. 1920 geht er nach Amerika. Lebt zuerst in Watertown, Massachusetts, dann in Providence und besucht die Abendklassen der Rhode Island School of Design. 1923 nach Boston, Studien an der New School of Design. 1924 daselbst Lehrer in Aktmalerei. 1925 geht er nach New York und besucht kurze Zeit die National Academy of Design. 1926–31 Lehrer an der New York School of Design und an der Grand Central School of Art. 1936–38 arbeitet er am WPA Federal Art Project in New York und erhält den Wandbildauftrag für den Newark Airport, New Jersey (besteht nicht mehr). 1939 Wandbild für den Luftfahrtspavillon an der Weltausstellung in New York. 1942 organisiert er einen Tarnkurs an der Grand Central School of Art, New York. Von 1943 bis zu seinem Tod 1948 jedes Jahr längere Aufenthalte in Virginia und Connecticut.

Einzelausstellungen: 1932 und 1935 Guild Art Gallery, New York (nur Zeichnungen); 1934 Mellon Galleries, Philadelphia; 1935 Boyer Art Galleries, Philadelphia (nur Zeichnungen); 1941 San Francisco Museum of Art; 1945, 1946, 1947 und 1948 Julien Levy Gallery (nur Zeichnungen); 1947, 1950 und 1951 Kootz Gallery (nur Zeichnungen); 1951 Gedächtnisausstellung im Whitney Museum of American Art, New York, nachträglich auch in Minneapolis und San Francisco; 1952 Art Museum, Princeton University; 1952 Paul Kantor Gallery, Los Angeles; 1953, 1955 und 1957 Sidney Janis Gallery, New York (nur Zeichnungen).

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1930 An Exhibition of Works by 46 Painters and Sculptors under 35 Years of Age, The Museum of Modern Art, New York; 1935 Abstract Painting in America, Whitney Museum of American Art, New York; 1946 14 Americans, The Museum of Modern Art, New York.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1941 La Pintura Contemporánea Norteamericana, New York, Havana, Mexico, Caracas, Bogotà, Quito, Lima, Santiago, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires; 1947 Le Surréalisme en 1947, Exposition Internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Galerie Maeght, Paris; 1948 Amerikanischer Pavillon XXIV. Biennale, Venedig; 1950 amerikanischer Pavillon XXV. Biennale, Venedig. 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1953 amerikanische Vertretung an der Second International Contemporary Art Exhibition, Indien (in fünf Städten); 1953–54 12 Modern American Painters and Sculptors, Paris, Zürich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki und Oslo; 1954 amerikanische Vertretung an der Tenth Inter-American Conference, Caracas; 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad); 1957 amerikanische Vertretung an der Third International Contemporary Art Exhibition, Indien (in sechs Städten).

15	Tagebuch eines Verführers 1945	Öl auf Leinwand, 127 x 157,5 Leihgabe von Herrn und Frau William A. M. Burden, New York
16	Die Kalender 1946–47	Öl auf Leinwand, 126,4 x 152,4 Leihgabe von Nelson A. Rockefeller, New York
17	Agonie 1947	Öl auf Leinwand, 101,6 x 128,3 Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (A. Conger Goodyear-Fonds)
18	Dunkelgrüne Landschaft* ca. 1947	Öl auf Leinwand, 111,4 x 141,9 Leihgabe von Frau H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsylvania
19	Die Begrenzung 1947	Öl auf Papier, auf Sackleinwand geklebt, 128,9 x 158,8 Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York
20	Sanfte Nacht 1947	Öl auf Leinwand, 96,5 x 127 Leihgabe von Herrn und Frau John Stephan, Greenwich, Connecticut



1903 geboren in New York. 1919–1922 Studien bei John Sloan an der Art Students League; 1921–22 arbeitet er selbständig in Paris, Berlin und München. 1935 gründet er mit Rothko die Künstlergruppe «The Ten» in New York. 1937 geht er nach Arizona. 1939 erhält er einen Wandbildauftrag vom U.S. Treasury Department, Abteilung der Schönen Künste, für das Postgebäude in Yerrington, Nevada. 1939 geht er nach New York. 1951 entwirft er Vorhänge für die Synagoge der Congregation B'nai Israel, Millburn, New Jersey, 1953 für den Tempel Beth El, Springfield, Massachusetts, und 1955 Glasfenster und ein Wandbild für die Park Avenue Synagoge (Community Center), New York. Von 1955 bis heute Lehrer am Pratt Institute, Brooklyn. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1930 Dudensing Gallery, New York; 1934 Uptown Gallery, New York; 1940 und 1943 Artists' Gallery, New York; 1944 Wakefield Gallery, New York; 1945 Putzel Gallery, New York; 1945 Nierendorf Gallery, New York; 1945 Gallery «67», New York; 1947 und 1950–54 Kootz Gallery, New York; 1949 Jacques Seligman Gallery, New York; 1953 Area Arts, San Francisco; 1954 Bennington College, Bennington, Vermont; 1954 Williams College, Williamstown, Massachusetts; 1957 Martha Jackson Gallery, New York; 1957 Jewish Museum, New York; 1958 André Emmerich Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1942 Kootz Gallery Group, Galerie Maeght, Paris; 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1952 amerikanische Vertretung an der First International Art Exhibition in Japan (in fünf Städten); 1955 amerikanische Vertretung an der Third International Art Exhibition in Japan (in acht Städten); 1957 amerikanische Vertretung an der Third International Art Exhibition in Indien (in sechs Städten); 1957–58 75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (London, Den Haag, Helsinki, Rom, Köln, Paris).

21	Turnier 1951	Öl auf Leinwand, 153 x 178,4 Leihgabe des Künstlers, New York
22	Schwarz, Blau, Rot 1956	Öl auf Leinwand, 182,9 x 127 Leihgabe des Künstlers, New York
23	Rot bei Nacht 1956	Öl auf Leinwand, 182,9 x 243,8 Leihgabe des Künstlers, New York
24	Seitenschub* 1956	Öl auf Leinwand, 127 x 152,4 Leihgabe von Herrn und Frau Clement Greenberg, New York
25	Sprengung (1957)	Öl auf Leinwand, 243,8 x 101,6 Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller, New York

Philip Guston



1913 in Montreal, Canada, geboren. 1916 nach USA; wächst in Los Angeles auf. Während drei Monaten Studien am Otis Art Institute, Los Angeles, sonst Autodidakt. 1934–35 geht er nach Mexiko und New York. 1935–40 arbeitet er am WPA Federal Art Project in New York und erhält Wandbildaufträge für das Federal Works Agency Building an der New Yorker Weltausstellung (1939) und am Queensbridge Housing Project (1940) sowie vom Treasury Department, Abteilung der Schönen Künste, für das Postgebäude in Commerce, Georgia (1938) und das Social Security Building in Washington D.C. (1942). 1947–49 Reisen in Italien, Spanien und Frankreich, ermöglicht durch die Stiftungen Guggenheim Fellowship, Prix de Rome und der American Academy of Arts and Letters. 1941–45 Lehrer an der State University in Iowa, 1945–47 an der Washington University, St. Louis, von 1950 bis heute an der New York University. Lebt in New York und West Hurley, New York.

Einzelausstellungen: 1944 State University, Iowa; 1945 Midtown Galleries, New York; 1947 School of the Museum of Fine Arts, Boston; 1947 Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York; 1950 University of Minnesota, Minneapolis; 1952 Peridot Gallery, New York; 1953 Egan Gallery, New York; 1956 und 1958 Sidney Janis Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten: 1956 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, London, Den Haag, Wien und Belgrad); 1956–57 Recent American Watercolors in fünf Städten Frankreichs; 1957 Amerikanischer Pavillon an der IV. Biennale in São Paulo.

26 Bild 1954

Öl auf Leinwand, 160,7 x 152,7
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Geschenk von Philip C. Johnson)

27 Das Zimmer 1954–55

Öl auf Leinwand, 182,9 x 152,4
Leihgabe von Frau Leo Castelli, New York

28 Die Freuden des Bettlers 1954–55

Öl auf Leinwand, 183,2 x 173,3
Leihgabe von Boris und Sophie Leavitt,
Lana Lobell, Hanover, Pennsylvania

29 Die Uhr* 1957

Öl auf Leinwand, 193,1 x 163
Leihgabe von Frau Sherman J. Sexton, Chicago, Illinois

30 Der Spiegel 1957

Öl auf Leinwand, 173,7 x 154,9
Leihgabe von Frau Bliss Parkinson, New York



Grace Hartigan

1922 in Newark, New Jersey, geboren. Wächst in Millburn, New Jersey, auf. 1941–42 in Kalifornien. 1942–47 arbeitet sie als Industriezeichnerin in der Kriegsindustrie von Bloomfield und Newark (New Jersey), in New York und in White Plains, New York. Besucht Abend-Malkurse bei Isaac Lane Muse, Newark. 1945 geht sie nach New York. 1948–49 in Mexiko. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1951–55 und 1957 Tibor de Nagy Gallery, New York; 1954 Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten: 1956 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1955 und 1956 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad); 1957 amerikanische Vertretung an der Third International Contemporary Art Exhibition in Indien (in sechs Städten); 1957 amerikanische Vertretung an der Fourth International Art Exhibition in Japan (in neun Städten); 1957 amerikanischer Pavillon an der IV. Biennale in São Paulo.

31 Badende im Fluß 1953
Öl auf Leinwand, 176,2 x 225,5
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Geschenk von Ungenannt)

32 Stadtleben 1956
Öl auf Leinwand, 205,8 x 250,2
Leihgabe von Nelson A. Rockefeller, New York

33 Markt in der Essex-Straße* 1956
Öl auf Leinwand, 205,4 x 175,9
Leihgabe von Frau John D. Rockefeller III, New York

34 Innenraum des Hauses: «The Creeks» 1957
Öl auf Leinwand, 229,8 x 243,8
Leihgabe von Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut

35 In Orchard Street 1957
Öl auf Leinwand, 179,1 x 203,7
Leihgabe von Herrn und Frau Patrick B. McGinnis, Boston, Massachusetts

Franz Kline



1910 in Wilkes-Barre, Pennsylvania, geboren. Wächst in Philadelphia auf. 1931–35 Studien an der School of Fine and Applied Arts, Boston University, und 1937–38 an der Haetherly's Art School, London. 1938 geht er nach New York. Erste Ausstellung in der National Academy of Design Annuals, New York, von 1942–45 alljährlich. Im Sommer 1952 Lehrer am Black Mountain College, North Carolina; 1953–54 am Pratt Institute, Brooklyn, New York, und 1954 an der Philadelphia Museum School of Art. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1950, 1951, 1954 Egan Gallery, New York; 1952 Margaret Brown Gallery, Boston; 1954 Institute of Design, Chicago; 1954 Allan Frumkin Gallery, Chicago; 1956 Sidney Janis Gallery, New York; 1958 La Tartaruga Gallery, Rome.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis; 1956 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1954 amerikanische Vertretung an der Tenth Inter-American Conference, Caracas; 1955 und 1956 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad); 1956 amerikanischer Pavillon an der XXVIII. Biennale in Venedig; 1956–57 Recent American Watercolors (in fünf Städten Frankreichs); 1957–58 75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (London, Den Haag, Helsinki, Rom, Köln, Paris).

36 Kardinal 1950
Öl auf Leinwand, 196,8 x 144,5
Leihgabe von Herrn und Frau George Poindexter, New York

37 Häuptling (1950)
Öl auf Leinwand, 148,3 x 186,7
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Geschenk von Herrn und Frau David M. Solinger)

38 «Accent Grave» 1955
Öl auf Leinwand, 191,1 x 131,5
Leihgabe von Frau John D. Rockefeller III, New York

39 Der Wanamaker Häuserblock* (1955)
Öl auf Leinwand, 200 x 181
Leihgabe von Richard Brown Baker, New York

40 Garcia 1957
Öl auf Leinwand, 241,3 x 202,2
Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York



1904 in Rotterdam geboren. Beginnt mit 12 Jahren eine Malerlehre. 1919 Schüler bei Bernard Romein, besucht Abendkurse an der Rotterdamer Kunstakademie und schließt 1924 mit einem Diplom ab. Später besucht er die Kunstschulen in Brüssel und Antwerpen. 1926 geht er nach den Vereinigten Staaten, ist als Flachmaler und Bühnenmaler tätig. 1935–36 arbeitet er am WPA Federal Art Project, New York. 1939 Wandbilder für die New Yorker Weltausstellung. 1952–53 Lehrer an der Yale University. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1948 Egan Gallery, New York; 1953 und 1956 Sidney Janis Gallery, New York; 1953 School of the Museum of Fine Arts, Boston; 1953 Workshop Art Center, Washington, D.C.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1948 Amerikanischer Pavillon an der XXIV. Biennale in Venedig; 1950 Amerikanischer Pavillon an der XXV. Biennale in Venedig; 1951 Amerikanischer Pavillon an der I. Biennale in São Paulo; 1952 American Vanguard for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1953 Amerikanischer Pavillon an der II. Biennale in São Paulo; 1954 Amerikanischer Pavillon an der XXVII. Biennale in Venedig; 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien, Belgrad); 1956 Amerikanischer Pavillon an der XXVIII. Biennale in Venedig; 1957 Amerikanische Vertretung an der Third International Contemporary Art Exhibition in Indien (in sechs Städten).

41 Bild (1948)

Öl und Ripolinfarbe auf Leinwand, 108,3 x 142,5
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Ankauf)

42 Frau I (1950–52)

Öl mit Kohle auf Leinwand, 192,8 x 147,3
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Ankauf)

43 Frau II (1952)

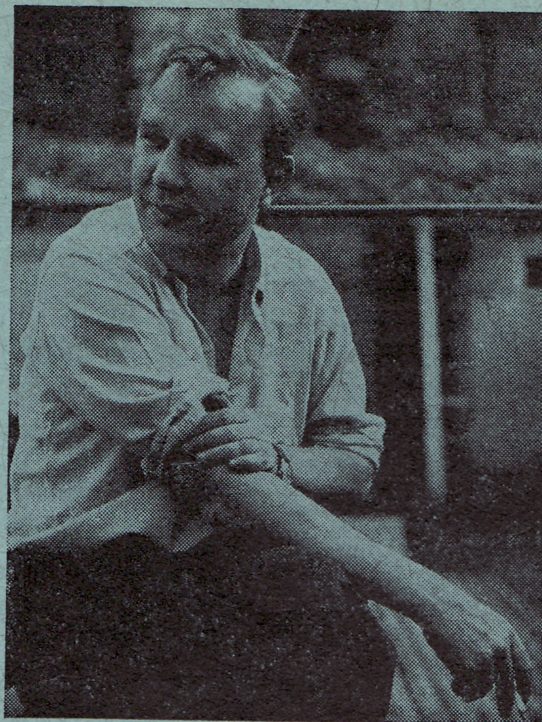
Öl auf Leinwand, 149,9 x 109,3
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Geschenk von Frau John D. Rockefeller III)

44 «Police Gazette» (1955)

Öl auf Leinwand, 109,2 x 127,6
Leihgabe von Herrn und Frau Walter Bareiss, Greenwich, Connecticut

45 Februar* (1957)

Öl auf Leinwand 201,3 x 175,3
Leihgabe von Herrn und Frau Dr. Edgar Berman, Baltimore, Maryland



1915 in Aberdeen, Washington, geboren. 1918–37 in San Francisco. 1937 Studien an der Stanford University, California, B.A. 1939 nach New York. 1940–41 an der Columbia University. 1935, 1937–39 und 1955 Reisen in Europa. 1942 stellt er zum ersten Mal an der International Surrealist Exhibition, organisiert vom Coordinating Council of the French Relief Societies, Whitelaw Reid Mansion, New York, aus. 1948 gründet er mit Baziotes, Newman und Rothko die Gruppe «Subjects of the Artist», East 8th Street, New York, aus welcher der sich wöchentlich vereinigende «Club» avantgardistischer Künstler entsteht. 1947–48 Mitherausgeber der «Possibilities»; 1944–51 Herausgeber der Folge «The Documents of Modern Art» und 1952 «Modern Artists in America», Nr. 1. 1951 Wandbilder für die Synagoge der Congregation B'nai Israel, Millburn, New Jersey. 1954 Austauschreise nach Westdeutschland, organisiert von der deutschen Bundesrepublik. Von 1951 bis heute Lehrer am Hunter College, New York. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1944 Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York; 1946–53 alljährlich Kootz Gallery, New York; 1946 Arts Club of Chicago; 1946 San Francisco Museum of Art; 1946 Galerie Jeanne Bucher, Paris; 1953 Oberlin College, Ohio; 1957 Sidney Janis Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1956 14 Americans, The Museum of Modern Art, New York; 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1947 Kootz Gallery Group, Galerie Maeght, Paris; 1951 Amerikanischer Pavillon an der II. Biennale in São Paulo; 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); amerikanische Vertretung an der Tenth Inter-American Conference, Caracas; 1955 Amerikanische Vertretung an der Third International Art Exhibition in Japan (in acht Städten); 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad).

46 Figur mit gelbem Ocker und Weiß 1947

Öl auf Leinwand, 182,9 x 137,2
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Geschenk von Herrn und Frau Samuel M. Kootz)

47 Fische mit rotem Streifen (1954)

Öl auf Papier, 108,6 x 105,4
Leihgabe von John M. Cuddihy, New York

48 Elegie an die Spanische Republik XXXV* 1954–58

Öl auf Leinwand, 203,2 x 254,6
Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York

49 „Je t'aime", Nummer III, mit Brot 1955

Öl auf Leinwand, 183 x 137,2
Leihgabe von Herrn und Frau Clement Greenberg, New York

50 „Jour la Maison, Nuit la Rue" 1957

Öl auf Leinwand, 177,8 x 228,6
Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York



Barnett Newman

1905 in New York geboren. 1927 City College of New York, B.A., dann an der Cornell University, Ithaca, New York. 1922–26 Studien an der Art Students League, New York, unter Duncan Smith, John Sloan und William von Schlegel. 1948 gründet er mit Baziotes, Motherwell und Rothko die Gruppe «Subjects of the Artist», East 8th Street, New York, aus welcher der sich wöchentlich vereinigende «Club» avantgardistischer Künstler entsteht. Lebt in Brooklyn, New York.
Einzelausstellungen: 1950 und 1951 Betty Parsons Gallery, New York.

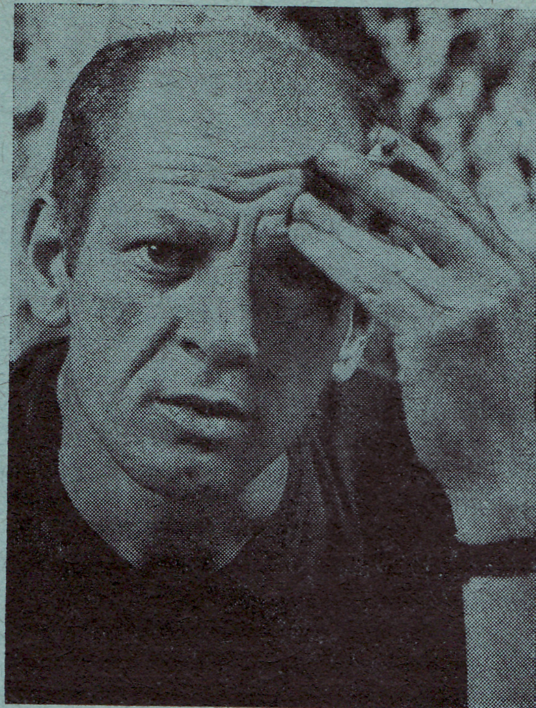
51 Abraham 1949
Öl auf Leinwand, 213,3 x 90,2
Leihgabe der Betty Parsons Gallery, New York

52 Zusammenklang (1949)
Öl auf Leinwand, 228,6 x 137,2
Leihgabe von Frau Betty Parsons, New York

53 Licht am Horizont 1949
Öl auf Leinwand, 77,5 x 184,2
Leihgabe von Herrn und Frau Thomas Sills, New York

54 Adam* 1951–52
Öl auf Leinwand, 243 x 202,4
Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller, New York

Jackson Pollock



Geboren 1912 in Cody, Wyoming, als jüngster von 5 Brüdern. Wächst im Westen auf: 1915–18 in Arizona, 1918–23 in Nord-Kalifornien, 1925–29 in Süd-Kalifornien. Begann das Kunststudium an der Manual Arts High School in Los Angeles 1925–29. Setzt die Studien fort unter Thomas Benton, Art Students League in New York 1929–31. Zwischen 1930 und 1934 verschiedene Reisen in den Westen des Landes. Arbeitet am WPA Federal Art Project in New York von 1938–42. Heiratet 1944 Lee Krasner. Lebte von 1946 bis zu seinem Tod am 11. August 1956 in Springs, Long Island. Einzelausstellungen: In der Galerie Art of This Century, New York, 1943, 1945, 1946, 1947. 1945 und 1951 im Arts Club of Chicago; 1945 im San Francisco Museum of Art; 1948–51 alljährlich in der Betty Parsons Gallery, New York; 1950 im Museo Correr in Venedig und in der Galleria d'Arte del Naviglio in Mailand, veranstaltet von Peggy Guggenheim; 1952 im Studio Paul Facchetti, Paris, veranstaltet von Michel Tapié; 1952 im Bennington College, Bennington, Vermont; 1952 im Williams College, Williamstown, Massachusetts; 1952, 1954, 1957 in der Sidney Janis Gallery, New York. 1956 im Museum of Modern Art in New York; 1957 an der IV. Biennale in São Paulo. 1958 in der Galleria d'Arte Moderna in Rom. Beteiligung an Gruppenausstellungen außerhalb der Vereinigten Staaten: 1948 in der Sammlung Peggy Guggenheim an der Biennale in Venedig; in der Ausstellung der Sammlung Peggy Guggenheim in Florenz, Mailand (1949), Amsterdam, Brüssel und Zürich (1951); 1950 Amerikanischer Pavillon an der XXV. Biennale in Venedig; 1951 in der amerikanischen Abteilung der Biennale in São Paulo; 1952 in der Ausstellung International Contemporary Art in Indien; in der Ausstellung 12 amerikanische Maler und Bildhauer im Musée National d'Art Moderne in Paris, anschließend in Zürich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki und Oslo; in der Ausstellung Modern Art in the United States: Selections from the Collection of the Museum of Modern Art, New York, gezeigt im Musée National d'Art Moderne, Paris, 1955 und anschließend in Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad; 1955 in der 3. Ausstellung Tendances Actuelles der Kunsthalle Bern; 1956 Amerikanischer Pavillon an der XXVIII. Biennale in Venedig; 1957 in der Amerikanischen Abteilung der Third International Contemporary Art Exhibition in Indien 1957.

55 Nummer 26 (1951)
Öl auf Leinwand, 137,8 x 92,7
Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York

56 Nummer 27 1951
Duco auf Leinwand, 141,6 x 188,6
Leihgabe der Sidney Janis Gallery, New York

57 Nummer 12* 1952
Öl auf Leinwand, 258,8 x 226
Leihgabe von Nelson A. Rockefeller, New York



1903 in Dvinsk, Rußland, geboren. 1913 geht er nach Amerika. Wächst in Portland, Oregon, auf. 1921–23 Studien an der Yale University. 1926 beginnt er zu malen; Studien an der Art Students League, New York, unter Max Weber. 1935 gründet er mit Gottlieb die Künstlergruppe «The Ten». 1936–37 arbeitet er am WPA Federal Art Project, New York. 1948 gründet er mit Baziotes, Motherwell und Newman die Gruppe «Subjects of the Artist», East 8th Street, New York, aus welcher der sich wöchentlich vereinigende «Club» avantgardistischer Künstler entsteht. Während der Sommer 1947 und 1949 Lehrer an der California School of Fine Arts, San Francisco, 1951–54 am Brooklyn College, New York. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1933 Portland Art Museum (Aquarelle und Zeichnungen); 1933 Contemporary Arts, New York; 1945 Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York; 1946 Mortimer Brandt Gallery (Betty Parsons' contemporary section), New York (Aquarelle); 1946 San Francisco Museum of Art; 1946 Santa Barbara (Calif.) Museum of Art; 1947–49, 1951 Betty Parsons Gallery, New York; Rhode Island School of Design, Providence, 1954; 1955 Art Institute of Chicago; 1955 und 1958 Sidney Janis Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1940 Neumann-Willard Gallery, New York (mit Marcel Gromaire und Joseph Solman); 1952 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1954 Amerikanische Beteiligung an der Tenth Inter-American Conference, Caracas; 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad); 1957 Amerikanische Vertretung an der Third International Contemporary Art Exhibition in Indien (in sechs Städten).

58 Nummer 10 1950

Öl auf Leinwand, 229,6 x 145,1
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Geschenk von Philip C. Johnson)

59 Nummer 7 1951

Öl auf Leinwand, 240 x 139,1
Leihgabe von Frau Betty Parsons, New York

60 Erde und Grün 1954–55

Öl auf Leinwand, 299,6 x 186,7
Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller, New York

61 Das Schwarz und das Weiß 1956

Öl auf Leinwand, 238,6 x 136,5
Leihgabe von Herrn und Frau Dr. Frank Stanton, New York

62 Braun und Schwarz auf Rot* 1957

Öl auf Leinwand, 176,2 x 135,5
Leihgabe von Herrn und Frau I. Donald Grossman, New York

Theodoros Stamos



1922 in New York geboren. Erhält mit 14 Jahren ein Stipendium zum Besuch der American Artists School in New York; studiert Bildhauerei unter Simon Kennedy und Joseph Konzal von 1936–39. 1947–48 malt er im Westen Amerikas und in Britisch Kolumbien. 1948–49 Reisen in Frankreich, Italien und Griechenland. 1950 Lehrer am Black Mountain College, North Carolina, und an der Cummington School of Art, Massachusetts. 1951 erhält er die Tiffany Fellowship. Lebt in New York und East Marion, Long Island, New York.

Einzelausstellungen: 1943 Wakefield Gallery, New York; 1944 und 1946 Mortimer Brandt Gallery (Betty Parsons' contemporary section), New York; 1947, 1949, 1951–53 und 1956 Betty Parsons Gallery, New York; 1948 und 1950 Margaret Brown Gallery, Boston; 1950 und 1954 Phillips Gallery, Washington D.C.; 1952 Baldwin Kingrey, Chicago; 1957 Philadelphia Art Alliance; 1957 Gump's, San Francisco; 1958 André Emmerich Gallery, New York.

Beteiligung an Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten: 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1952 Amerikanische Vertretung an der First International Art Exhibition in Japan (in fünf Städten); 1955 Amerikanische Vertretung an der International Exhibition of Painters Under 35, Rom, Brüssel, Paris; 1955 Amerikanische Vertretung an der Third International Art Exhibition in Japan (in 8 Städten); 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad).

63 Terrasse am Roten Meer, Nummer I (1952)
Öl auf Leinwand, 233,8 x 178,5
Leihgabe der André Emmerich Gallery, New York

64 Das Herz der Weide – Sonne (1957)
Öl auf Leinwand, 200,6 x 142,9
Leihgabe der André Emmerich Gallery, New York

65 Hoher Schnee, Tiefe Sonne, Nummer 3 (1957)
Öl auf Leinwand, 143,5 x 144,1
Leihgabe der André Emmerich Gallery, New York

66 Weißes Feld, Nummer 2* (1957)
Öl auf Leinwand, 152,4 x 183,9
Leihgabe von Herrn und Frau Paul Rankine, Bethesda, Maryland

67 Sonnenspiele, Nummer 2 (1958)
Öl auf Leinwand, 180 x 155
Leihgabe der André Emmerich Gallery, New York

Clyfford Still

1904 in Grandin, North Dakota, geboren. Wächst in Alberta, Canada, und Spokane, Washington, auf. 1933 Studien an der Spokane University, B.A., und am Washington State College, Pullman, M.A.; 1933–41 Lehrer am Washington State College. 1941 geht er nach San Francisco und arbeitet in der Kriegswirtschaft. 1941 Lehrer in Virginia. 1946 kurzer Aufenthalt in New York. 1946 bis 1950 kehrt er nach San Francisco zurück und wird Lehrer an der California School of Fine Arts. 1950 geht er nach New York. 1952 Lehrer an den Hunter und Brooklyn Colleges, New York. Lebt in New York.

Einzelausstellungen: 1941 San Francisco Museum of Art; 1946 Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York; 1947 California Palace of the Legion of Honor, San Francisco; 1950 Metart Gallery, San Francisco; 1947, 1950, 1951 Betty Parsons Gallery, New York.
Beteiligung an Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten: 1952 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York.
Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1955 bis 1956 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad).

68 Nummer 2* 1949

Öl auf Leinwand, 233 x 174,9
Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller, New York

69 Nummer 3 1951

Öl auf Leinwand, 118,8 x 96,3
Leihgabe von Frau Betty Parsons, New York

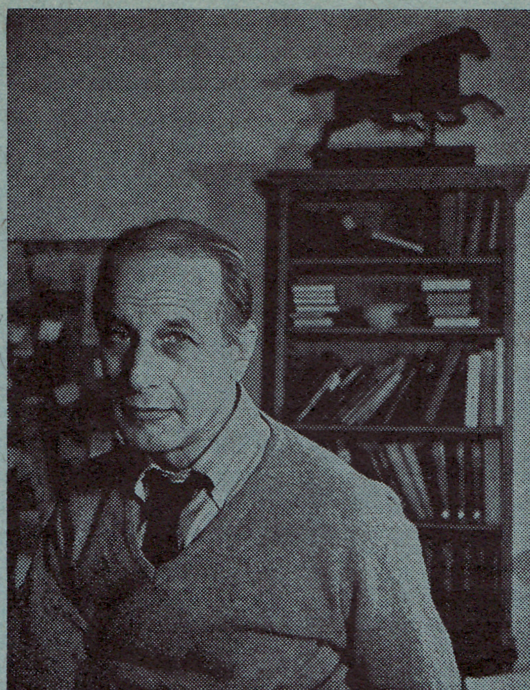
70 Nummer 5 1951

Öl auf Leinwand, 137,3 x 115,6
Leihgabe von Herrn und Frau Anthony Smith, South Orange, New Jersey

71 Bild 1951

Öl auf Leinwand, 238,8 x 208,3
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York (Blanchette Rockefeller-Fonds)

Bradley Walker Tomlin



1899 in Syracuse, New York, geboren. 1921 Diplom des College of Fine Arts, Syracuse University, und erhält das Hyram Gee Stipendium. 1921 geht er nach New York. 1923–24 und 1926–27, 1928 und 1934 Europa-Aufenthalte, Studien an der Académie Colarossi und der Grande Chaumière, Paris. 1932–41 Lehrer am Sarah Lawrence College, Bronxville, New York. Stirbt 1953.

Einzelausstellungen: 1922 Skaneateles und Cazenovia, New York (Aquarelle); 1923 Anderson Galleries, New York (Aquarelle); 1926 und 1927 Montross Gallery, New York; 1931, 1944 Frank K. M. Rehn Galleries, New York; 1950 und 1953 Betty Parsons Gallery, New York; 1955 Phillips Gallery, Washington, D.C.; 1957–58 Memorial exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in Raleigh (North Carolina), Colorado Springs, Los Angeles, Pasadena (Cal.), San Diego (Cal.), San Francisco und Utica (New York).

Beteiligung an Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten: 1952 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York; 1955–56 The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, anschließend in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St. Louis.

Außerhalb der Vereinigten Staaten: 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52); 1952 Amerikanische Vertretung an der First International Art Exhibition in Japan (in fünf Städten); 1953 Amerikanische Vertretung an der II. Biennale in São Paulo; 1955–56 Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York (Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien und Belgrad).

72 Allerseelennacht (1948)
Öl auf Leinwand, 107,7 x 161,9
Leihgabe der Betty Parsons Gallery, New York

73 Nummer 20 1949
Öl und Kohle auf Leinwand, 218,4 x 203,8
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Geschenk von Philip C. Johnson)

74 Nummer 9: Zu Ehren von Gertrude Stein 1950
Öl auf Leinwand, 124,5 x 259,8
Leihgabe des Museum of Modern Art, New York
(Geschenk von Frau John D. Rockefeller III)

75 Nummer 18 (1950)
Öl auf Leinwand, 198,4 x 126,8
Leihgabe von Nelson A. Rockefeller, New York

76 Nummer 15* (1953)
Öl auf Leinwand, 116,8 x 193
Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller,
New York

Jack Tworkov



1900 in Biala, Polen, geboren. 1913 geht er nach Amerika. 1920–23 Studien an der Columbia University, New York. 1923–25 Studien an der National Academy of Design und 1925–26 an der Art Students League. 1934 arbeitet er am Public Works of Art Project of U.S. Treasury Department und 1937–41 am WPA Federal Art Project, New York. 1948–55 Lehrer am Queens College, New York, von 1955 bis heute am Pratt Institute, Brooklyn und 1957 an der University of Minnesota, Minneapolis.
Einzelausstellungen: 1940 A.C.A. Gallery, New York; 1947, 1949, 1952, 1954 Egan Gallery, New York; 1948 Baltimore Museum of Art; 1957 Stable Gallery, New York und Walker Art Center, Minneapolis.
Beteiligung an Gruppenausstellung ausserhalb der Vereinigten Staaten: 1952 American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris (Sidney Janis Gallery, New York 1951–52).

77 Prophet 1955 — Öl auf Leinwand, 183,5 x 162,8
Leihgabe der Stable Gallery, New York

78 Wasserspiel 1955 — Öl auf Leinwand, 175,3 x 149,8
Leihgabe der Stable Gallery, New York

79 Blaue Wiege 1956 — Öl auf Leinwand, 183 x 162,5
Leihgabe von Herrn und Frau Donald M. Blinken, New York

80 Wiege* 1956 — Öl auf Leinwand 183,5 x 163,2
Leihgabe von Herrn und Frau William Calfee, Washington, D.C.

81 Diagonal 1957–58 — Öl auf Leinwand, 183 x 193
Leihgabe von Herrn und Frau Ben Heller, New York



Clyfford Still,
Nummer 2
(1949)



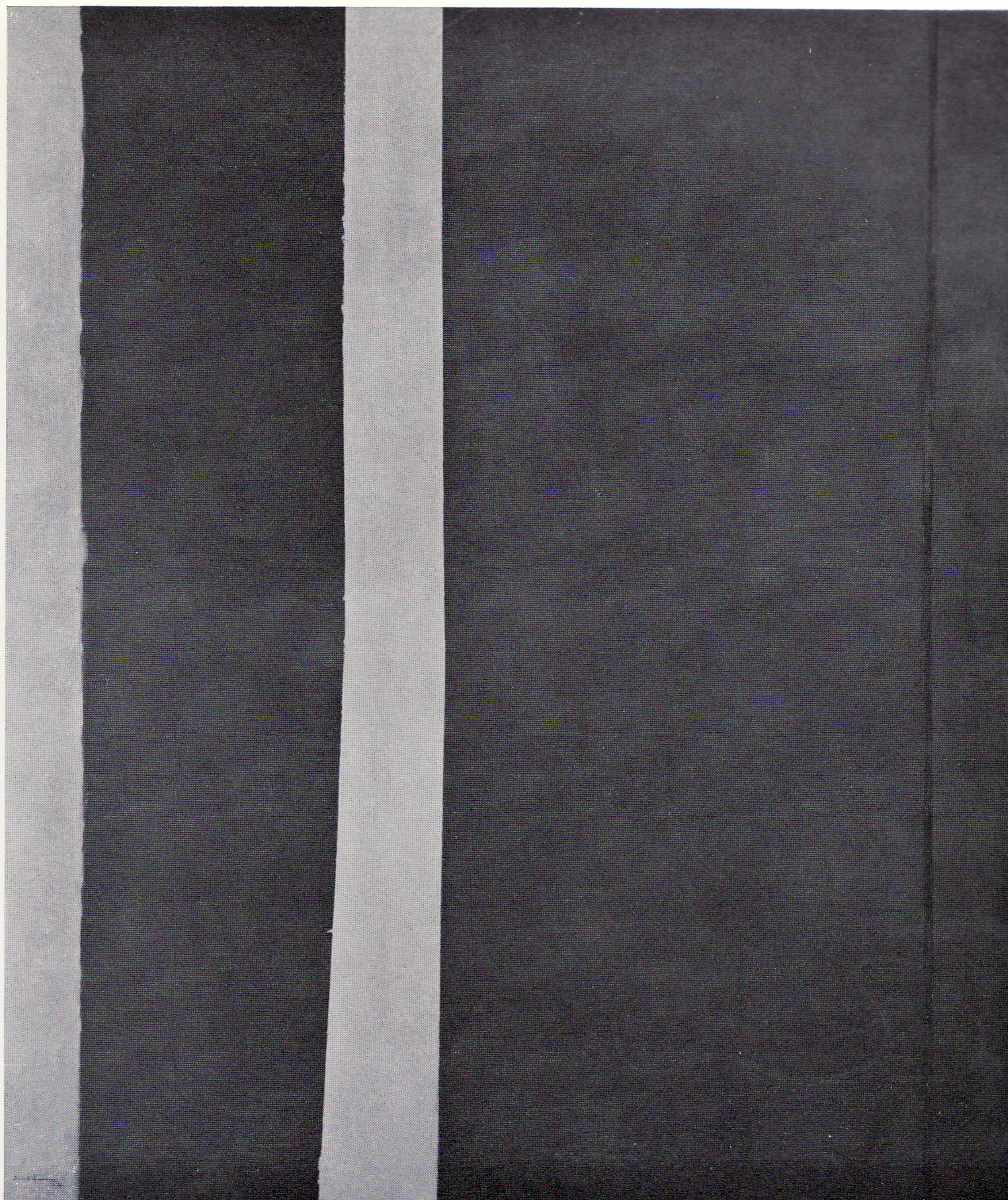
Franz Kline, Der Wanamaker Häuserblock (1955)



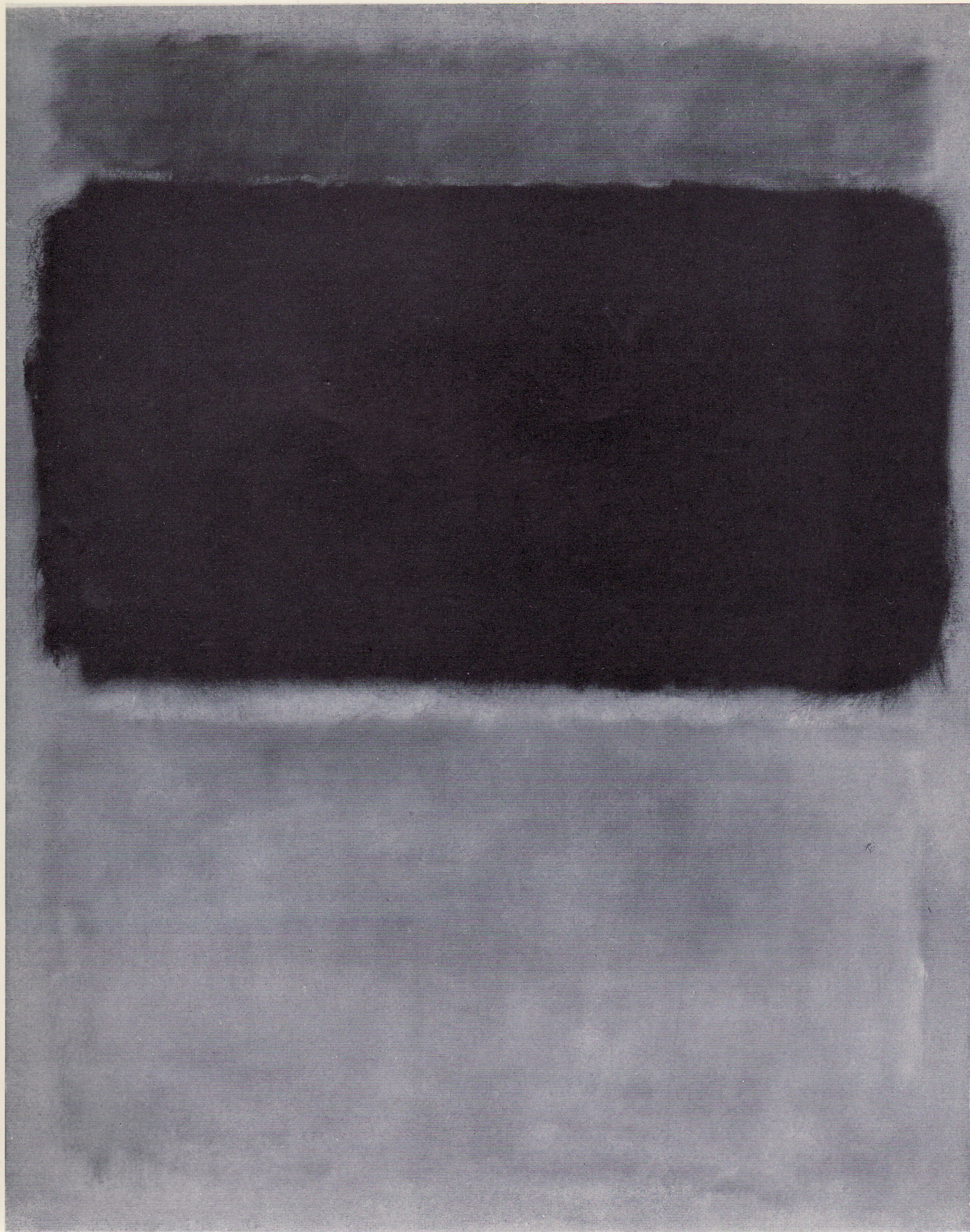
George Cup, # 26 1958

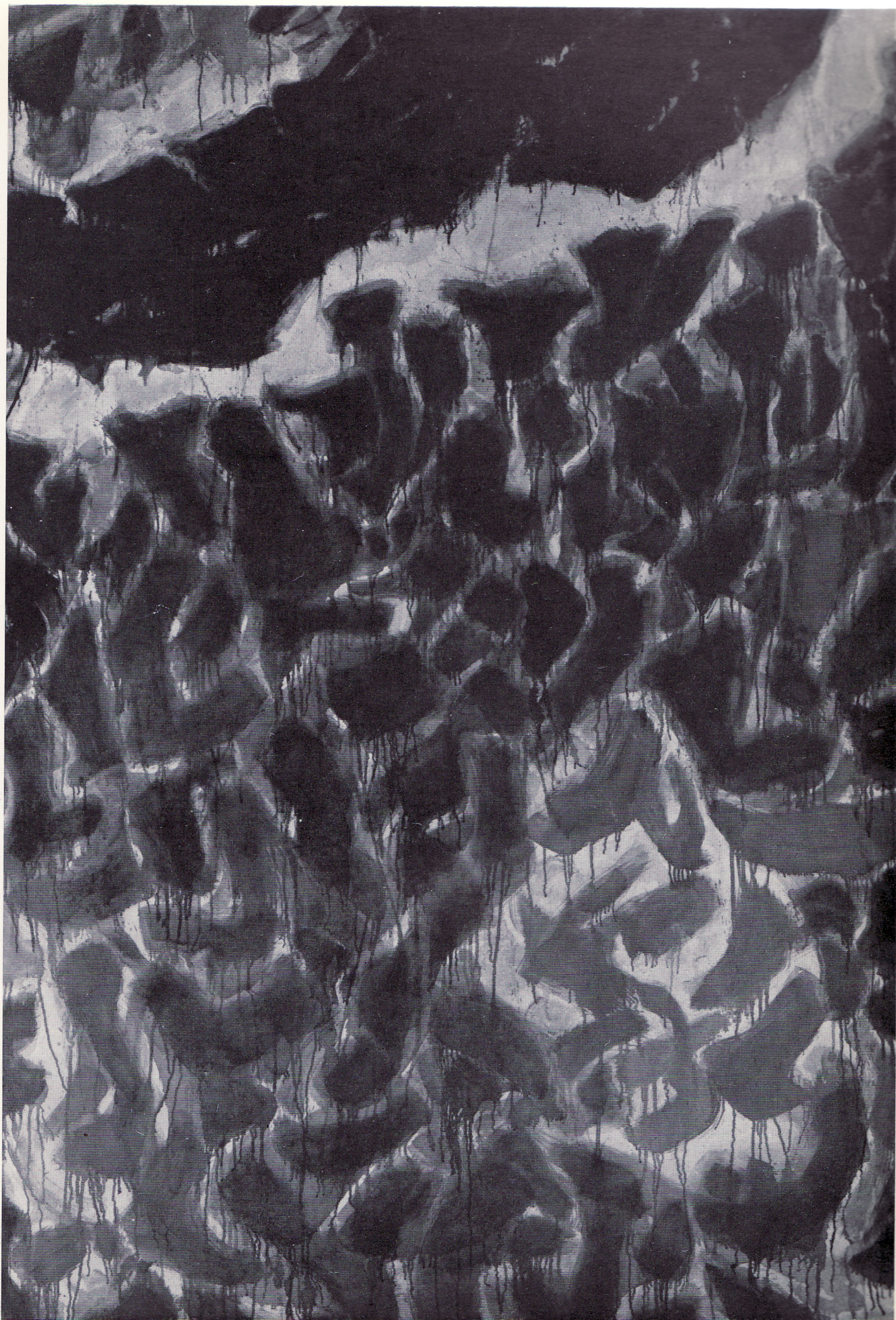


Grace Hartigan, Markt in der Essex-Straße 1956



Barnett Newman, Adam 1951–52





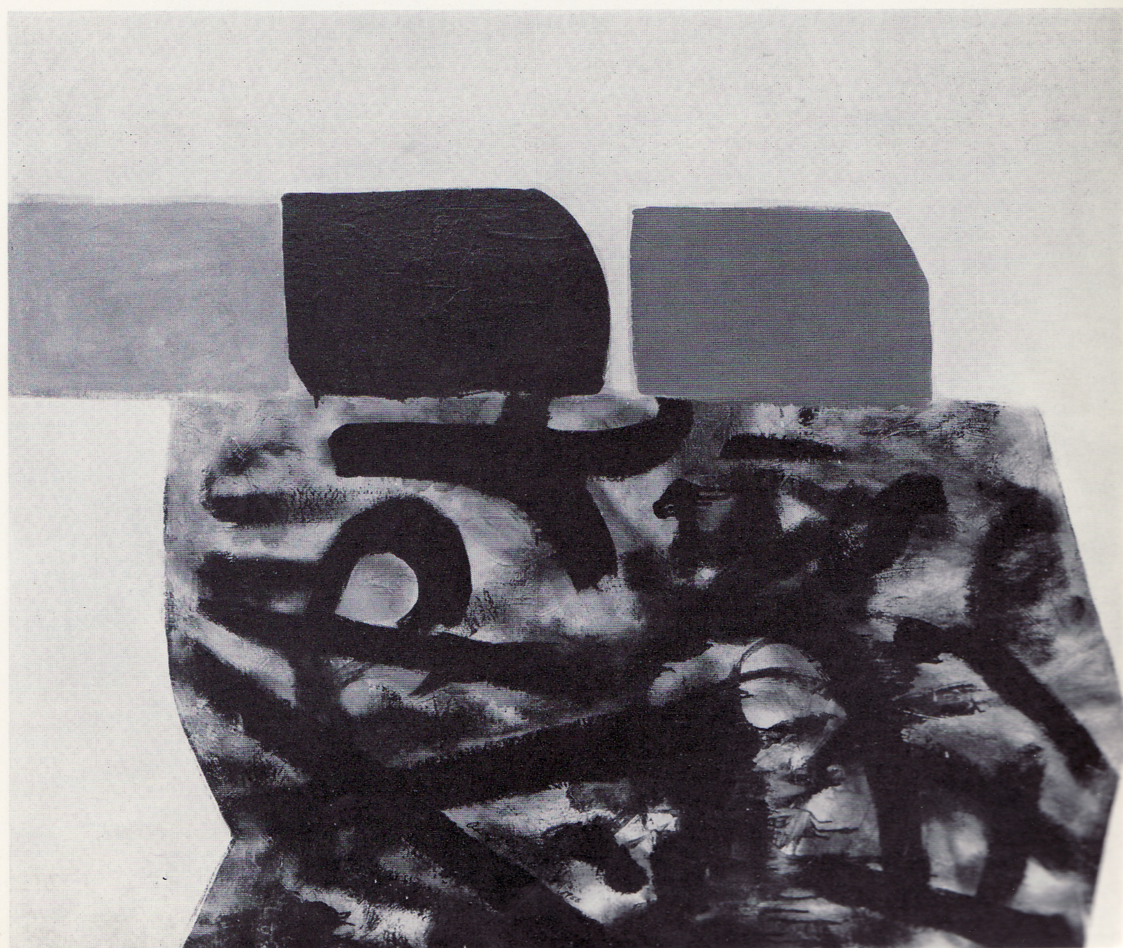
◀ Mark Rothko, Braun und Schwarz auf Rot 1957

Sam Francis, Blau und Schwarz (1954)



William Baziotes, Urlandschaft 1953

Adolph Gottlieb, Seitenschub 1956



Theodoros Stamos, Weißes Feld, Nummer 2 (1957)

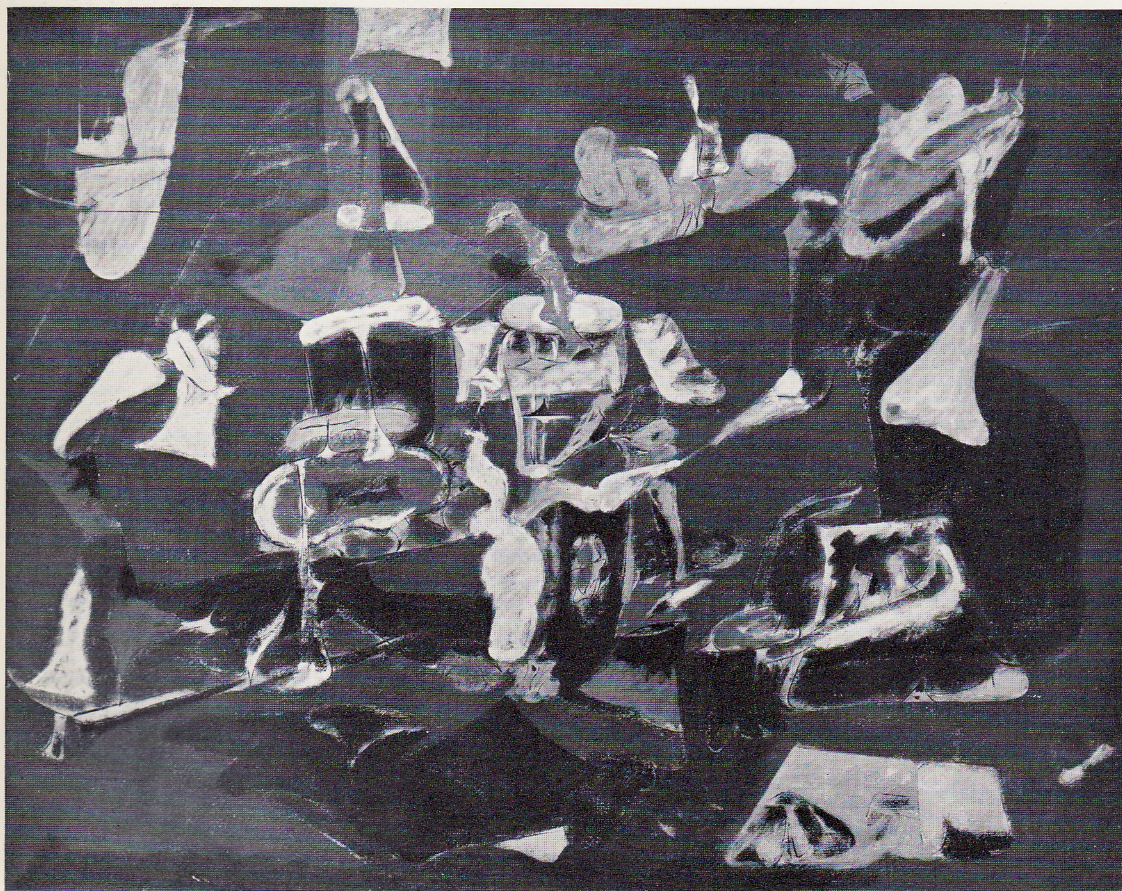




Jack Tworkov, Wiege 1956

Jackson Pollock, Nummer 12 1952 ▶

Arshile Gorky, Dunkelgrüne Landschaft ca. 1947







Willem de Kooning, Februar (1957)



Philip Guston, Die Uhr 1957



Bradley Walker Tomlin, Nummer 15 (1953)

Robert Motherwell, Elegie an die Spanische Republik XXXV 1954–58

